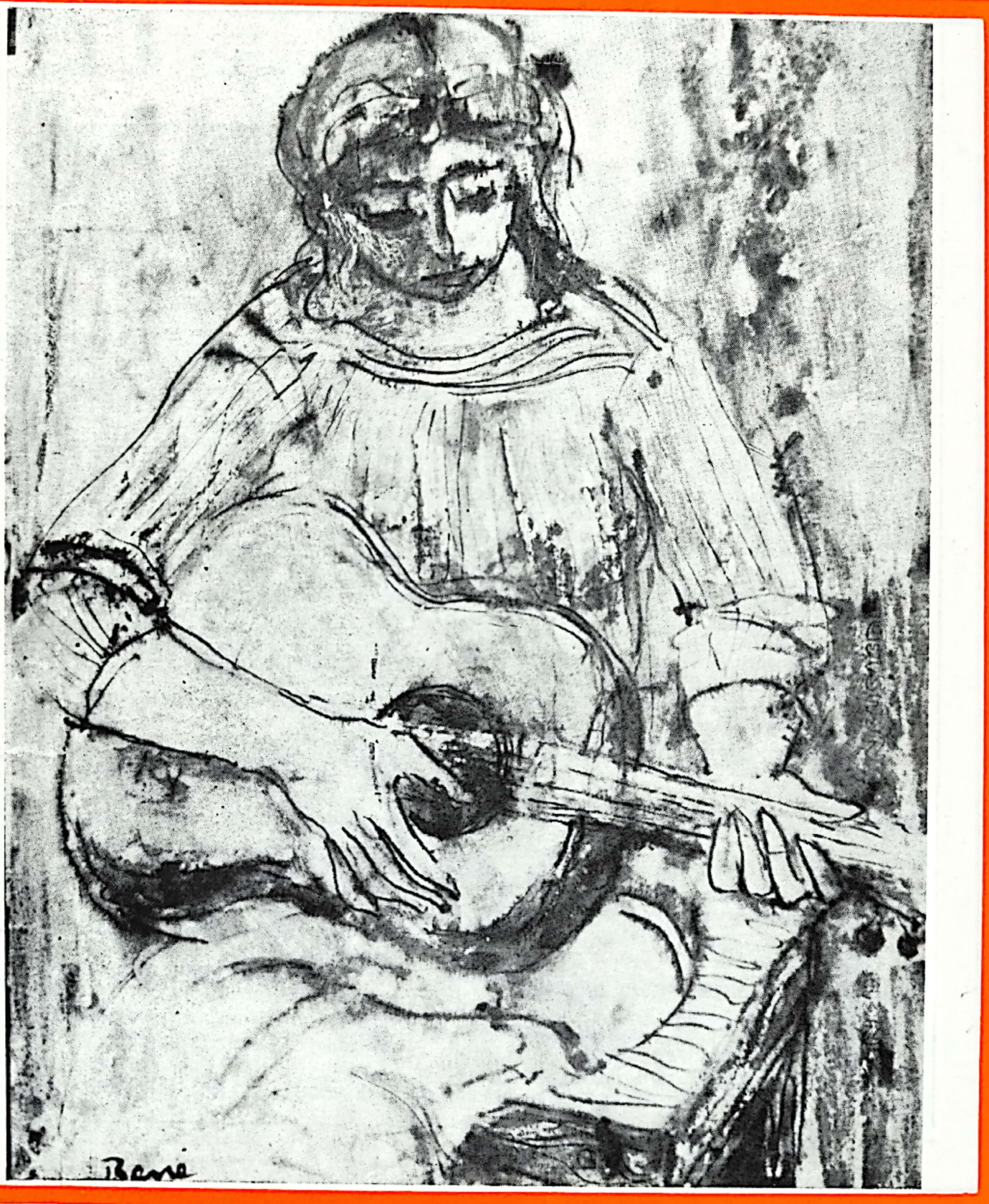
7

MUZICA

IULIE 1987

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Constantin Victor Ciocan

22 de ani de la istoricul Congres al IX-lea al P.C.R. 1

Carmen Stoianov

Imnele țării în iposaze oratoriale 3

CREAȚII

Liliana Gherman

Unele aspecte ale relației dintre text și muzică în opera-oratoriu **Meșterul Manole** de Sigismund Todută 5

ATELIER

Liana Alexandra

Notația unor structuri ritmice de tip „parlando rubato“ 11

MUZICA ȘI ARTELE PLASTICE

Mihai Rădulescu

Artiști pe podiumul „Ateneului Român“ : George Georgescu 16

Jacques Chapuis

Dinu Lipatti — profesorul 18

Richard Bartzer

Mic chestionar în ajutorul compozitorilor de muzică ușoară 20

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Grigore Constantinescu, Viorel Cretu, Nicolae Brînduș, Luminița Vartolomei, Doina Paron-Florișteanu, Anca Ioana Andriescu, George Sbârcea, Iosif Sava, Dan Buciu, Elena Zottoviceanu, Casiu Barbu, Mihaela Marinescu, Valentina Sandu, Ligia Ardelean, Dorel Ștefănescu, Anton Dogaru, Doina Marian 22

DE PESTE HOTARE

Vasile Donose
Alexandru Leahu
Steliana Calos

Din țările socialiste 36

Ioana Ieronim

IRCAM — Paris, ... 37

Festivalul **Manca** — 1987 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Vasile Tomescu
Ioan Căianu 39

Anca Romeci
Constantin Romașcanu — portrait 42

SOMMAIRE

Constantin Victor Ciocan

Vingt-deux années depuis l'historique IXe Congrès du Parti Communiste Roumain 1

Carmen Stoianov

Les hymnes du pays exprimés en oratorios 3

ŒUVRES

Liliana Gherman

Aspects du rapport texte-musique dans l'opéra-oratorio **Meșterul Manole** („Maître Manoli“) de Sigismund Todută 5

LABORATOIRE DE CREATION

Liana Alexandra

La notation de quelques structures rythmiques du type „parlando rubato“ 11

MUSIQUE ET BEAUX-ARTS

Mihai Rădulescu

Artistes sur le podium de l'„Athénée Roumain“ : George Georgescu 16

Jacques Chapuis

Dinu Lipatti — le professeur 18

Richard Bartzer

Petit questionnaire destiné aux compositeurs de musique légère 20

LA VIE MUSICALE

Signataires : Grigore Constantinescu, Viorel Cretu, Nicolae Brînduș, Luminița Vartolomei, Doina Paron-Florișteanu, Anca Ioana Andriescu, George Sbârcea, Iosif Sava, Dan Buciu, Elena Zottoviceanu, Casiu Barbu, Mihaela Marinescu, Valentina Sandu, Ligia Ardelean, Dorel Ștefănescu, Anton Dogaru, Doina Marian 22

QUELQUES MOMENTS DE LA VIE MUSICALE À L'ÉTRANGER

Vasile Donose
Alexandru Leahu
Steliana Calos

Des pays socialistes 36

Ioana Ieronim

IRCAM — Paris 37

Le Festival **Manca** — 1987 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Vasile Tomescu

Ioan Căianu 39

Anca Romeci

Constantin Romașcanu — portrait 42

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXXVII NR. 7 (418) IULIE 1987

22 de ani de la istoricul Congres al IX-lea al P.C.R.

Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, eveniment politic înscris în biografia contemporană a României ca un moment de răscruce, a deschis o nouă epocă în istoria patriei, a creat vaste orizonturi de afirmare a potențialului de muncă și creație al comuniștilor, al oamenilor muncii, al întregului popor.

Marele forum al comuniștilor din 19—24 iulie 1965, într-un gînd și într-o simțire cu vrerea și cugetul întregii națiuni avea să aleagă în fruntea partidului pe tovarășul Nicolae Ceaușescu, strălucit militant comunist, înflăcărat revoluționar patriot, genial conducător de neam și țară, ctitor al României moderne, care și-a dedicat exemplara viață luptei pentru eliberare socială și națională, slujirii cu abnegație și eroism a idealurilor supreme ale poporului, triumfului revoluției socialiste, cauzei colaborării și destinderii, și dezarmării păcii în lume.

„Epoca Nicolae Ceaușescu", intrată pentru totdeauna în conștiința națiunii sub gloriosul nume al acelui bărbat căruia partidul și poporul, într-o entuziastă și unanimă hotărîre, i-au încredințat cîrma destinelor țării, este perioada jalonată de împliniri fără egal în toate domeniile vieții politice, economice, sociale și culturale.

O epocă în care au fost elaborate cele mai cutezătoare programe de dezvoltare economico-socială, prin a căror înfăptuire s-au asigurat ritmuri înalte de creștere economică, făurirea și modernizarea unei solide baze tehnico-materiale, puternica înflorire a științei, învățămîntului și culturii, perfecționarea relațiilor sociale, adîncirea democrației socialiste, afirmarea umanismului revoluționar, ridicarea continuă a bunăstării materiale și spirituale a întregului popor.

O epocă pe care o măsurăm astăzi prin monumentale realizări, mărturii elocvente ale capacității partidului de a gîndi prezentul și viitorul patriei, ale vocației creatoare și constructive, eminamente pașnice, a poporului : Canalul Dunăre-Marea Neagră, Metroul bucureștean, Transfăgărășanul, mari hidrocentrale pe Dunăre și pe principalele rîuri ale țării, puternice citadele industriale, prestigioasele cetăți ale științei, vaste sisteme de irigații, moderne construcții social-edilitare și amenajări citadine.

Prin toate aceste remarcabile înfăptuiri, întreaga noastră națiune, într-o deplină unitate, a înțeles să răspundă vibrantelor îndemnuri și însuflețitoarelor chemări ale secretarului general al partidului, adresate poporului de la înalta tribună a Congresului al IX-lea, de a se cunoaște mai bine pe sine, de a-și evalua în spirit realist forțele, capacitatea de muncă, de a-și valorifica totalitatea resurselor și energiilor creatoare de care dispune.

Corolarul măreței opere de edificare socialistă în care se află angajat întregul popor, măsura și împlinirea sa o constituie înfăptuirea umanismului revoluționar, care are în centrul său omul nou, cel care, înălțînd atîtea edificii, s-a transformat pe sine, devenind profund atașat valorilor civilizației noastre socialiste. Umanismul, așa cum este el definit în întreaga operă a secretarului general al partidului, semnifică dezvoltarea personalității umane într-o viziune armonioasă care include, deopotrivă, o temeinică pregătire profesională și politică, un vast orizont ideologic și cultural, angajare și răspundere, disponibilitate față de nou, toate acestea bazate pe promovarea fermă a spiritului revoluționar, a hotărîrii de a face ca valorile și idealurile noii societăți să triumfe pe deplin.

Epoca deschisă de Congresul al IX-lea al P.C.R. este, în acest sens, și perioada în care s-au afirmat cu plenitudine talentele poporului, în care s-a fructificat în cel mai înalt grad de creativitate națională participarea activă și permanentă a făuritorilor de bunuri materiale la crearea și receptarea valorilor culturale, înscriindu-se ca un act cu profunde semnificații umanist-revoluționare, etice și estetice. Din inițiativa secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a fost edificat un minunat și generos cadru democratic de educare a oamenilor muncii, de afirmare și dezvoltare liberă a tuturor talentelor din popor, în cele mai diverse domenii și într-o pluralitate de forme.

Scanned with OKEN Scanner

în vederea sporirii tezaurului național de valori materiale și spirituale. Prezența pe scena celei de-a șasea ediții a marelui Festival național „Cîntarea României" a cinci milioane de oameni, de cele mai diferite profesiuni, chemați să exprime geniul creator al unui popor liber și stăpîn pe soarta sa, să se întreacă în cadrul unei mișcări populare de artă și cultură, într-o competiție de ample proporții, demonstrează democratizarea accesului la creație și participarea celor mai largi mase de oameni la făurirea valorilor civilizației socialiste. O civilizație proprie noii orînduiri, a dreptății, egalității și echității socialiste, care implică firesc, legitim și un înalt nivel de cultură, de instrucție, o afirmare superioară a conștiinței socialiste a omului nou, constructor conștient și demn al socialismului și comunismului.

În această perspectivă, Congresul educației politice și culturii socialiste, forum reprezentativ al democrației noastre muncitorești revoluționare, va analiza, dezbate și decide în probleme fundamentale privind transpunerea în viață a programului ideologic al partidului, în vederea realizării unei noi calități în vasta activitate de educare politico-ideologică a oamenilor muncii, de înarmare a lor cu valorile umaniste, revoluționare ale culturii, pentru afirmarea și dezvoltarea spiritualității românești.

În concepția partidului nostru, a secretarului său general, arta și cultura, a căror dimensiune esențială constă în strînsa legătură cu viața, cu preocupările, munca și împlinirile poporului, sînt un mijloc important de formare a omului nou și, totodată, o expresie profund semnificativă a demnității lui morale și spirituale. Arta și cultura au datoria liber asumată de a răspunde cerințelor făuritorilor de bunuri materiale și spirituale prin opere capabile să îmbogățească permanent viața omului, dînd o vie ilustrare activității tumultuoase desfășurate de poporul român în toate domeniile de activitate, înfățișînd marile lui realizări, precum și hotărîrea fermă de a merge neabătut înainte. Îndemnînd pe oamenii de cultură și artă să se inspire neîncetat din viața poporului, subliniind mereu necesitatea de a merge la sursă și a bea apă din izvor, de a însufleți masele, prin opere autentice, viabile, pe drumul lor de muncă și luptă, tovarășul Nicolae Ceaușescu conturează cu pregnanță cadrul teoretic și dimensiunile unei arte și culturi umaniste făurite împreună cu poporul, pentru popor.

Sub semnul acestor exigențe programatice, precum și al conștiinței marilor răspunderi pentru viitor, făuritorii de artă și cultură din patria noastră sînt angajați, laolaltă cu întregul popor, în înfăptuirea istoricelor obiective ale Congresului al XIII-lea al partidului, în reflectarea, prin mijloace specifice, a aceleiași realități : aceea a vieții și a muncii poporului în măreața operă de edificare socialistă și comunistă a țării.

Acesta este gîndul mobilizator în spațiul căruia, pregătindu-se să întîmpine evenimente de referință din viața partidului și a țării, Congresul al III-lea al educației politice și culturii socialiste, cea de-a 43-a aniversare a revoluției de la 23 August 1944, împlinirea a patru decenii de la proclamarea Republicii, precum și Conferința Națională a P.C.R. — toți creatorii din România își afirmă voința de a înscrie și mai puternic arta și cultura națională, prin opere ale acestui timp eroic, în circuitul universal de valori, însoțind hotărîrea lor prin angajamentul ferm ca, urmînd marile îndemnuri ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, să-și dedice creațiile celor mai nobile aspirații de progres, fericire și pace ale oamenilor din patria noastră și de pretutindeni.

Constantin Victor CIOCAN

Imnele țării în ipostaze oratoriale

Chipul patriei privit ca teritoriu născător de istorie, de oameni viteji, înfruntînd timpurile și hoardele năvălitorilor, rămînînd în veac simbol de trăinicie și permanență, a trezit un viu interes în rîndul creatorilor. Imnele acestui pămînt nu sînt simple cînturi de slavă, deși ar fi putut fi și așa, ci devin, în concepția compozitorilor, prinos de gînd și de iubire, preamărind suprema bogăție a țării : oamenii ei dîrzi, neînfricați, apărîndu-și dreptul de a trăi liber sub soare, de a edifica și a glorifica prin vremi „Un pămînt numit România". Între oratoriile dedicate patriei și oamenilor ei există, de altfel, un oratoriu cu acest titlu. Să nu anticipăm, ci să ne raportăm în continuare la criterii cronologice, sau tematice chiar. Titluri ca *Moldova* (Savel Horceag), *Oratoriul Patriei* (Marțian Negrea), *Tablouri din Munții Rodnei* (Dariu Pop), *Petroșani* (Lucian Teodosiu), *Cantus Transylvaniae* (Cornel Țăranu), *Arcade peste timp* (Anton Zeman), *Cîntare strămunilor* (Remus Georgescu), *Cîntec în piatră* (Liviu Comes) sau *Un pămînt numit România* de Liviu Glodeanu îmbrățișează tematica patriei atît în ipostază peisagistă, în descriptiv, cît și, așa cum arătăm mai sus, în nuanțe aspre, de continuă luptă pentru cîștigarea și menținerea libertății, a demnității naționale.

Lucrare de evidentă forță dramatică, deși voalată, în teritorii ce par a viza cantata, dar care păstrează suficient dramatism pentru a se justifica drept oratoriu, *Cantus Transylvaniae* este concepută bipartit, în secțiuni de coeziune monolitică, liantul asigurîndu-l acel motiv generator al începutului care va străbate întreaga țesătură, la toate nivelurile tratării coral-orchestrale, fie citat ca atare fie prezentat în oglindă, variat, în imitații ; gama aspectării lui nu ocolește nici ipostaze diferențiate ritmic, nici polifonice detașări. Dat fiind că elementele preferențiale de construcție rămîn tot intervalele mici — secunde, terțe, cvarte, cu accent asupra secundei mici repetate ca alternanță de trepte apropiate, se stabilește o filiație folclorică de dip improvizatoric, prezentată în elementele ei componente și întregită prin secvențări în formule ce ocolesc încadrarea metrică ; ea va da întregului o notă de libertate ritmică, exprimată prin ritmica deosebit de suplă, desprinsă de rigorile barei de măsură. Circulația liberă a acestei celule melodice generatoare pe parcursul lucrării, asigurîndu-i unitatea, va favoriza și rapeluri ciclice, așezînd-o în corpul acelor lucrări ce evidențiază pregnante asemănări cu tipologia romanului contemporan, cu particularitățile sale de construcție, țintind nu atît zonele dramaticului pur, cît pe cele ale ecoului unor evenimente ce au marcat, în trecut, în milenii, soarta poporului nostru. Conceput ca oratoriu extatic, ca pledoarie, reactivînd vechiul înțeles al termenului latin din care oratoriul își trage numele, *Cantus Transylvaniae* pune în pagină tehnici de tratare contemporană diferențiată, de la vorbire și șoaptă la strigăt sau scandare.

Aceeași preocupare pentru tratarea corală o întîlnim și în *Cîntare strămunilor*, subintitulat *Patrium Carmen*, partitură semnată de Remus Georgescu și concepută ca omagiu adus acelor apărători de țară ce ne-au păstrat-o prin vremi, dîndu-i o limbă și o cultură. Inspirată de texte din Ovidiu, Vasile Pârvan, Haralambie Țugui și Gheorghe Tomozei, lucrarea este și ea structurată tot bipartit, cu particularitatea că blocurile formale evidențiază organizări interne de tip ternar, chiar variațional : A A_1 A_2. Mai bogată în evenimente, prima articulație are funcție expozitivă, propunînd tronsoane modale care de la micromod cuceresc reper tonal. La baza discursului muzical stă principiul unui ostinato extins la scara întregului aparat orchestral, evoluția de la figurații construite pe treptele unei scări hexatonale la acorduri de terțdecimă aflîndu-și suport în ritmul ce evoluează și el de la un ostinato pe valori mici la valori mari. Constanța utilizării unor asemenea formulări cu largi suprafețe în texturi decalate, în stretto, în intervenții responsoriale, ca pachete acordice sau ca repere poin-

Scanned with OKEN Scanner

tiliste duce la crearea unor fîşii, a unor benzi din a căror intersectare se naşte o expresie muzicală proaspătă, mereu alta. Tehnica folosită este cea de îmbinare a isonului cu forma variaţională de curgere liberă pe elementele date, tipic folclorice; rezultă o compoziţie sonoră omogenă, omologă frescelor în benzi suprapuse. Recitativul melodizat al corului, figuraţiile în ritm constant egal sau punctat al corzilor, divizarea extremă a instrumentelor şi chiar a vocilor constituie marca specifică a stilului oratorial al lui Remus Georgescu, cu o extrem de eficientă scriitură corală, mergînd de la recitarea scandată precipitat la adevăruri clamate dramatic, în fortele unor descătuşări ritmice.

O aceeaşi coardă de recitare poetică o regăsim în *Cîntec în piatră* de Liviu Comes, oratoriu folosind ca bază literară poezia lui Ion Brad *Terra Daciae*, în care granitica alcătuire a caracterului dac pare a-şi fi revărsat preaplinul în natura ce le-a înconjurat şi le-a definit, dintotdeauna, existenţa. Inspirată, după propria declaraţie a compozitorului, din arhitectura vechilor cetăţi dacice, cu asimetrii de construcţie în blocuri granitice, structura oratoriului pledează şi ea pentru această asimetrie, pentru o liberă articulare a formei. Ca o particularitate de concepţie, cvartetul vocal este plasat în mijlocul corului, amplasamentul fiind gîndit în legătură cu funcţia de grup „concertino" iniţiator al frazelor muzicale în alternanţă cu intervenţiile corului mixt. Deşi predomină asimetria, unele nivele de simetrie sînt detectabile în cadrul marilor secţiuni ale lucrării, reieşind din necesitatea ordonării unui discurs muzical închegat, unitar.

Demersul evocator al oratoriilor ce se constituie în imne ale ţării, ale acestui pămînt şi ale locuitorilor săi, este întregit prin lucrarea lui Liviu Glodeanu, *Un pămînt numit România*, pe versuri de Nichita Stănescu. Masivitatea scriiturii corale, prezentă în derularea sonoră încă din primele măsuri cu însoţire de clopote şi apoi de corzi se va regăsi pe parcurs. Simetria este, în cazul lui Liviu Glodeanu, un principiu constructiv. O regăsim în acele intervenţii ale orgii soliste, în repetările motivice, în însăşi dispunerea momentelor muzicale. Preferinţa pentru o intervalică mare, presupunînd saltul, respectiv pentru septimă mare atinsă prin salt de cvartă şi terţă, devine veritabil sigiliu al lucrării. Practic, întreaga construcţie muzicală, atît de sugestiv marcată de timbrul vocilor de copil — acea secţiune finală de Glorie — este simetrică, de tipul unei rigurozităţi căutate.

Apelînd la bogatul fond ancestral, cu sunete puţine, în tronsoane modale de circa trei-patru sunete, cu expresie hieratică, la combinaţii timbrale şi chiar timbruri pure, de mare forţă expresivă, oratoriul *Un pămînt numit România* de Liviu Glodeanu, construcţie monolitică simetric articulată, rămîne unul din punctele de referinţă ale structurii oratoriale contemporane.

Am punctat cîteva momente definitorii pentru Imnele ţării, aşa cum au fost ele gîndite de compozitorii noştri pentru a pune în evidenţă un teritoriu de nesfîrşite explorări, cu largi tendinţe novatoare, împlinindu-se prin racordarea la tradiţia folclorică şi cuplări contemporane de tehnici şi limbaj; oratoriul românesc contemporan axat pe tematica patriei se defineşte pluriplan, suspendînd timpul cotidian într-un timp festiv, distanţînd sau apropiind procesualitatea devenirii sau a rememorării.

Carmen STOIANOV

Scanned with OKEN Scanner

Unele aspecte ale relației dintre text și muzică în opera-oratoriu „Meșterul Manole" de Sigismund Toduță

„Două balade populare mi-au însoțit copilăria și mi-au vrăjit cu frumusețea lor inegalabilă anii tinereții: Miorița și Meșterul Manole", două subiecte considerate, pe drept, ca adevărate nestemate ale creației folclorului românesc. Pe atunci nu bănuiam încă semnificația pe care o vor dobîndi aceste balade în drumul căutării marilor subiecte".

S. TODUȚĂ

Liliana GHERMAN

În istoria muzicii românești, ziua de 1 octombrie 1985, cînd în concertul de deschidere a celei de a XXI-a ediții a „Toamnei muzicale clujene" a avut loc prima audiție absolută a operei-oratoriu *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță după drama omonimă a lui Lucian Blaga,[1] se va înscrie, probabil, cu o rezonanță similară celor care au marcat premiera absolută pariziană (13 martie 1936) sau cea bucureșteană (22 septembrie 1958) a operei *Oedip* de George Enescu[2] și, de ce nu, chiar cu un accent suplimentar, ce se poate desprinde din inspiratul comentariu al poetei Ana Blandiana:

„Există în istoria spirituală a unui popor rare momente de grație, capabile, să curenteze de emoție și să lumineze de mîndrie nu numai pe cei implicați în dramatica lor maieutică, ci și pe cei fericiți pur și simplu să asiste la nașterea lor. Un astfel de moment de sărbătorească și încordată sinteză mi se pare a fi clipa de acum, în care se unesc sub semnul acut al frumuseții, izvorul unei legende, geniul unui poet și măiestria unui mare senior al celei mai nepămîntești dintre arte. Mitul, poezia și muzica se împletesc astfel spre realizarea unei dramatice definiții a însăși istoriei noastre sufletești..."[3]

Prin rădăcinile generos ramificate ale genezei sale, impozantul opus vocal-simfonic al maestrului clujean ne apare astfel a fi mai total și mai adînc reprezentativ pentru spiritualitatea românească, realizarea muzicală intrinsecă (prin caratele sale valorice, prin preg-

nanța autodefinirii stilistice și, nu în ultimul rînd, prin forța de impact emoțional) adăugîndu-se ca un corolar și impunîndu-l autoritar sub specia capodoperei cu incontestabile deschideri înspre universalitate[4]. Capodoperă în primul rînd la modul artizanal, de perfectă

Unele aspecte ale relației dintre text și muzică în opera-oratoriu „Meșterul Manole" de Sigismund Toduță

„Două balade populare mi-au însoțit copilăria și mi-au vrăjit cu frumusețea lor inegalabilă anii tinereții: Miorița și Meșterul Manole", două subiecte considerate, pe drept, ca adevărate nestemate ale creației folclorului românesc. Pe atunci nu bănuiam încă semnificația pe care o vor dobîndi aceste balade în drumul căutării marilor subiecte".

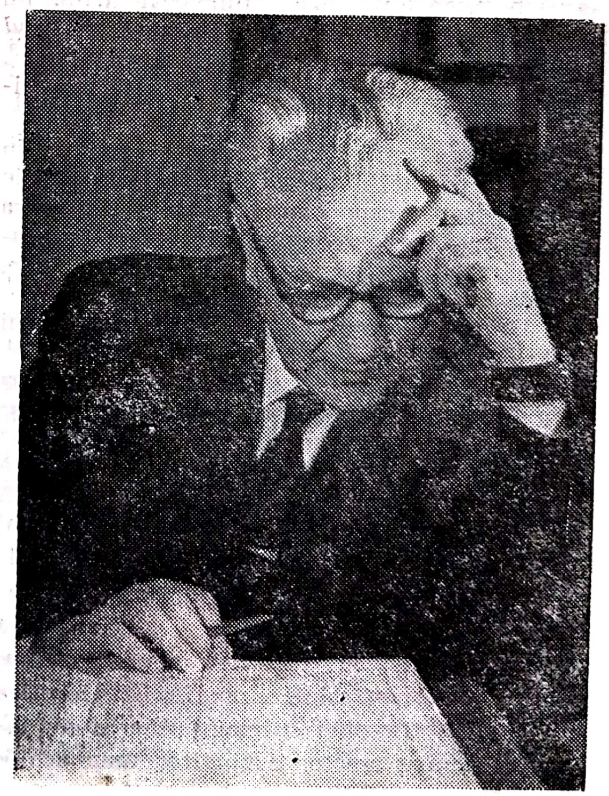
S. TODUȚĂ

Liliana GHERMAN

În istoria muzicii românești, ziua de 1 octombrie 1985, cînd în concertul de deschidere a celei de a XXI-a ediții a „Toamnei muzicale clujene" a avut loc prima audiție absolută a operei-oratoriu *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță după drama omonimă a lui Lucian Blaga,[1] se va înscrie, probabil, cu o rezonanță similară celor care au marcat premiera absolută pariziană (13 martie 1936) sau cea bucureșteană (22 septembrie 1958) a operei *Oedip* de George Enescu[2] și, de ce nu, chiar cu un accent suplimentar, ce se poate desprinde din inspiratul comentariu al poetei Ana Blandiana:

„Există în istoria spirituală a unui popor rare momente de grație, capabile, să curenteze de emoție și să lumineze de mîndrie nu numai pe cei implicați în dramatica lor maieutică, ci și pe cei fericiți pur și simplu să asiste la nașterea lor. Un astfel de moment de sărbătorească și încordată sinteză mi se pare a fi clipa de acum, în care se unesc sub semnul acut al frumuseții, izvorul unei legende, geniul unui poet și măiestria unui mare senior al celei mai nepămîntești dintre arte. Mitul, poezia și muzica se împletesc astfel spre realizarea unei dramatice definiții a însăși istoriei noastre sufletești..."[3]

Prin rădăcinile generos ramificate ale genezei sale, impozantul opus vocal-simfonic al maestrului clujean ne apare astfel a fi mai total și mai adînc reprezentativ pentru spiritualitatea românească, realizarea muzicală intrinsecă (prin caratele sale valorice, prin pregnanța autodefinirii stilistice și, nu în ultimul rînd, prin forța de impact emoțional) adăugîndu-se ca un corolar și impunîndu-l autoritar sub specia capodoperei cu incontestabile deschideri înspre universalitate[4]. Capodoperă în primul rînd la modul artizanal, de perfectă



meșteșugire, de atingere a firescului total, a acelui „așa pentru că *nu* poate fi altfel", a purității de cristal, fiecare sunet justificîndu-se atît ca funcționalitate sonoră (în cadrul unui limbaj de o rafinată complexitate), cît și ca precisă direcționare expresivă; lipsită de ostentație, măiestria compozitorului face ca muzica să pară într-adevăr „făcută pe dinăuntru, cum se alcătuiește un vas, închis și translucid, din sticlă, din grația unică a unei respirații, ce se retrage apoi din el, fără a-l sparge" — pentru a cita unul dintre aforismele lui Blaga [5]. Capodoperă, totodată, prin ceea ce este în măsură să comunice ca *încărcătură* de gîndire și simțire (nu numai la prima audiere ci și în reluări succesive), prin virtuțile sale etic-modelatoare.

Densitatea ideatică apare în opera-oratoriu *Meșterul Manole* ca rezultantă a unui cumul pe linia fermă a unor opțiuni fundamentale: cea a lui Lucian Blaga, mai întîi pentru tema baladei, cea a lui Sigismund Toduță, mai apoi, pentru varianta blagiană.

Pentru Lucian Blaga, creatorul prin excelență și totodată filosoful care „prin intenție și procedare, prin punctul de plecare și prin țelul urmărit" a fost un „apologet al ideii de creație" [6], faptul de a se fi aplecat cu un interes aparte asupra baladei *Meșterul Manole* apare ca un lucru firesc. Această perlă a literaturii populare românești (constituind — după cum s-a afirmat și ne place s-o credem — cea mai realizată artistic variantă printre cele foarte multe generate în contextul cultural sud-est european de străvechiul ritual de construcție, al „sufletului înzidit" i-a fecundat hotărîtor nu numai creația teatrală, prin drama *Meșterul Manole*, ci și scrierile de filosofia culturii [8], continuînd să-l preocupe pînă în anii maturității tîrzii [9].

Asimilarea conținutului baladei populare în substanța dramei *Meșterul Manole* (socotită de exegeți drept capodopera teatrului său [10]) a implicat acel proces de „sublimare" și „monumentalizare" potrivit „unor vii forme, accente, atitudini și orizonturi lăuntrice", pe care însuși Blaga îl socotește a fi inerent raportului dintre „cultura minoră" și cea „majoră" [11]. S-a produs, în plus, „o modificare esențială ca semnificație, ca simbol /.../ *Elementul etnografic /.../ se transfigurează în condiție estetică*" subl. n.) [12], în conceptul că o mare și trainică construcție implică dăruirea creatorului pînă la sacrificiul de sine. Centrul de greutate al piesei trebuie astfel căutat pe pîrghia invizibilă ce leagă lamentația sfîșietoare a lui Manole din ultimul act („pentru ce vină neștiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumusețe ?" [13]) și mai sobra circumscriere ideatică din unghiul filosofiei stilului („A crea nu înseamnă pentru creator dobîndirea unui echilibru, după cum o prea naivă și plată interpretare ar vrea să ne facă să credem. Se crează cu adevărat cele mai adesea numai la înalte tensiuni ... Creația sfarmă adeseori pe creator" [14]).

Creator de largă amplitudine el însuși, compozitorul Sigismund Toduță se va fi simțit de la bun început solidar cu tragicul sublim al acestei viziuni poetico-filosofice. Cert este că va rămîne constant atașat de interpretarea teatrală dată de Lucian Blaga temei „cuceririi frumosului prin jertfă", care i s-a impus cu aura unei „inegalabile măreții", după ce, fascinat fiind la rîndul său, încă de timpuriu, de legenda Meșterului Manole, i-a mers pe urme în filtrările literare încercate de Octavian Goga și Adrian Maniu sau în hermeneutica lui Mircea Eliade.

„Lectura dramei semnate de Lucian Blaga a însemnat instalarea în conștiință a unui leit-motiv care m-a însoțit patru decenii, fără posibilitatea de a mă sustrage de sub puterea obsedantă a acestui unicat al literaturii noastre" — mărturisește compozitorul [15].

Caracterizată ca fiind „de o mare sobrietate și adîncime, de o vibrație și solemnitate sacerdotală" [16] dramaturgia blagiană (în cadrul căreia piesa *Meșterul Manole* înscrie, după cum am spus, momentul de maximă elevație) era făcută, într-adevăr, să-l atragă pe Sigismund Toduță, pe temeiul unor secrete afinități de structură psihică. Această opțiune atît de categorică și definitivă s-a datorat însă, cu siguranță, și intuirii spontane a unor *certe valențe muzicale*. De altfel, compozitorul face el însuși o precizare în acest sens atunci cînd, după ce arată că: „Nu este lipsită de temei observația după care reușita și succesul unei opere dramatice muzicale se găsește în strînsă corelație cu valoarea textului literar" — adaugă: „Literatura dramatică semnată de Lucian Blaga, *în perspectiva unei legături osmotice între cuvînt și muzică* (subl. n.) are o semnificație și o valoare incomensurabile, dificil de evaluat în dimensiunile lor" [17].

„Traducătorul unei poezii trebuie să aibă, mai mult decît creatorul, clarviziunea poeziei latente cuprinsă în original" — sună unul dintre aforismele tîrzii ale lui Blaga [18]. Parafrazîndu-l am putea astfel afirma că Sigismund Toduță, ca potențial „traducător" în versiune sonoră a partiturii teatrale blagiene, a avut chiar de la primul contact cu aceasta „clarviziunea *muzicii* latente" cuprinsă în ea: fie în cadența frazelor, vizînd printr-o anume ritmare (dusă pînă-n pragul versificării) circumscrierea unui voit caracter ritualic, atașat noțiunii de „timp mitic" și înglobînd în același timp și anumite particularități ale mișcării scenice [19], fie în relieful „simfonic" al unor acumulări tensionale, proiectate în spațiul exterior, prin intermediul acțiunii propriu-zise, dar bîntuin-

Scanned with OKEN Scanner

du-l mai ales pe cel interior (psihologic și spiritual) și reverberînd într-o atmosferă specifică.

După impactul revelator inițial, întruparea sonoră a cunoscut însă multe avataruri, fiind „îndelung gîndită și șlefuită cu acea dragoste, migală și răbdare cu care un Brâncuși își șlefuia păsările măiestre" — cum spune Cornel Țăranu [20].

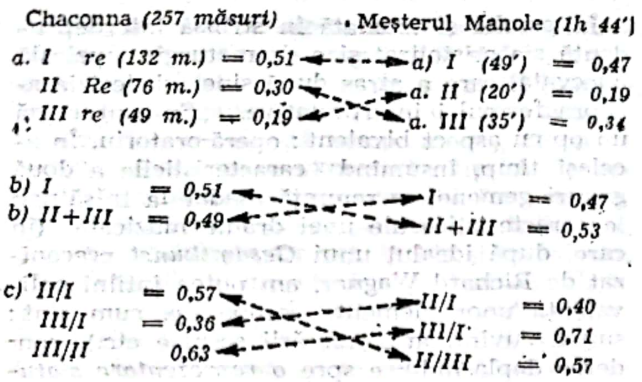
Una dintre pîrghiile acestei „gestații frămîntate, sortită unor eșecuri repetate" (care-i evocă compozitorului „fazele unui drum sinuos pînă la cîștigarea acelui obiectiv sublim care se cheamă Uvertura nr. 1, nr. 2, pînă la Uvertura Leonora 3 de L. van Beethoven, obținute pe panta unui urcuș greu, prin cîștigarea unui pisc cu prețul unui efort ieșit din comun" [21]), a fost alcătuirea libretului. Cel care a stat la baza primei versiuni (concepută între anii 1943—1947 și purtînd — după spusa autorului — „indiciile unui contur palid al dimensiunilor copleșitoare ale dramei" [22]), a aparținut profesoarei pianiste Ana Voileanu-Nicoară, prezentîndu-se ca un „sumar al dramei — aprobat și apreciat de Lucian Blaga" [23]. Pentru versiunea finală (1978—1983), compozitorul și-a alcătuit singur libretul, pe fundalul unei duble fidelități: față de conținutul de idei și, implicit, față de frumusețea intrinsecă a textului poetic pe de o parte, față de rigorile specifice de construcție și desfășurare ale discursului muzical pe de altă parte [24]. Din unghiul acestor din urmă exigențe s-a impus de la sine o comprimare a șarpantei dramaturgice originale [25], din cele cinci acte ale piesei rezultînd în transpunere muzicală doar trei. Respectînd, în fapt, riguros ordinea de succesiune fixată de Blaga (cu unele excepții în final), compozitorul a reținut din text numai acele pasaje indinspensabile unei înțelegeri logice, dispunînd totodată de o maximă încărcătură lirico-dramatică și favorizînd revelarea substratului ideatic fundamental, dincolo de un anume pitoresc sau contingență. Actul întîi este astfel concentrat în întregime asupra zbuciumului eroului, aflat într-o încordată confruntare cu mereu reînnoita sa neîmplinire creatoare, celelalte personaje (Starețul Bogumil, Găman, Mira, ceilalți meșteri) luminînd din perspective simbolice diferite acest zbucium. Actul al doilea îi conduce pe Manole și pe tovarășii săi, într-o precipitată gradație, de la neliniște și îndoială la hotărîrea și apoi la jurămîntul pentru jertfa supremă, iar cel de al treilea act (care se substituie actelor III, IV, și V ale piesei) cumulează într-un flux neîntrerupt zidirea Mirei și apoi dureroasa desăvîrșire a construcției. Renunțînd la toate celelalte personaje, ca și la episodul morții lui Manole, Sigismund Toduță accentuează sensul abstract-filosofic al acestui final, într-un autentic spirit blagian.

În paralel și totodată în strînsă interdependență s-a cristalizat și o dramaturgie muzicală adecvată, care a atras după sine și decizia asupra formulei interpretative. „Se conturează un op cu aspect bivalent: operă-oratoriu. În același timp, însumînd caracteristicile a două genuri gemene, se renunță așadar la trăsăturile caracteristice ale unei drame muzicale (în care, după idealul unui *Gesamtkunst* preconizat de Richard Wagner, am putea întîlni polivalența unor elemente coroborate, cum sînt: sunet, cuvînt, arta mișcării scenice etc.), ponderea deplasîndu-se spre *o reprezentare statuară* (fără agrementele tradiționale ale recuzitei scenice). Se încredințează astfel *mijloacelor de expresie pur muzicale misiunea de a fi purtătoarele arcului dramatic al opului,* cuvînt și muzică fiind chemate să înalțe cupola lăcașului clădit din '... joc de albă vrajă și întunecată magie' cum spune însuși Manole" (subl. n.) [26]

De altfel, acest gen de tratare muzicală se demonstrează a fi concordant cu un anume specific al însăși piesei *Meșterul Manole* (major reprezentativă pentru așa numitul „teatru poetic" sau teatru „de idei"), a cărei montare scenică se arată *în sine* dificilă, impunînd chiar mutații în sfera noțiunii de „teatralitate". Pentru că, așa cum observă unul dintre pasionații exegeți ai teatrului blagian, „scenitatea" sau „teatralitatea" unei opere „în care *psihologia* este implicată ideilor și nu invers, în care *monologul* crează centrul conflictual, iar staticul reprezintă mișcarea propriu-zisă, în care subconștientul devine reprezentabil iar personajele secundare sînt cel mai adesea 'emanații' ale energiei daimonice a Eroului /.../ trebuie urmărită în *universul obsesional* al textelor și nicidecum în caruselul de relații și situații dramatice pe care se construiesc textele" [27].

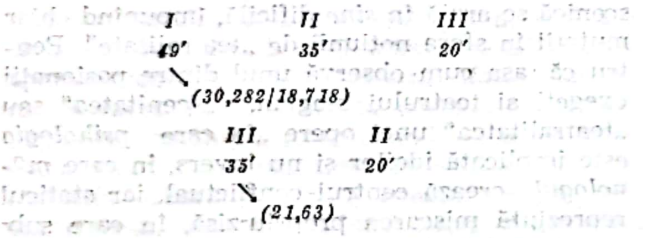
Inegal dimensionate, cele trei acte au fost repartizate în numai două etape de audiție aproximativ egale, primului act, cu extensia cea mai mare, contrapunîndu-i-se celelalte două, într-o sobră echilibrare. Această arhitectonică supraordonată oferă la o privire atentă o surprinzătoare similitudine de proporționare cu una dintre capodoperele Barocului muzical — *Chaconna* din Partita în re minor pentru vioară solo de J. S. Bach. Iată cum se prezintă această paralelă prin prisma unui elementar calcul matematic, care a urmărit în ambele cazuri raportarea părților la întreg — în dispunere tripartită (b) — precum și raportarea părților între ele (c). Din rațiuni obiective, am pornit în cazul Chaconnei de la numărul de măsuri, iar în cazul operei-oratoriu de la timpul relativ de desfășurare:

Scanned with OKEN Scanner



Inversiunile care se observă, nu schimbă datele problemei. Dimpotrivă, am putea vedea în versiunea formală modernă o interesantă variantă a modelului baroc.

„Proporția de aur" a fost demonstrată, în cazul *Chaconnei*, de însuși Sigismund Toduță [28]. În *Meșterul Manole* ea este prezentă în raportarea actelor unul față de celălalt, într-un „șir fibonaccian" sui generis: (Cum spune Sigismund Toduță: „Lumea cifrelor este inecvivocabilă, puterea ei de persuasiune este indeclinabilă..." [29]).



Ambele opusuri (distanțate în timp și diferențiate ca gen, dar apropiate în fond ca esență spirituală) se edifică astfel pe îmbinarea dintre o tripartiție evidentă și o bipartiție latentă, supunînduse în egală măsură exigențelor simetriei și „proporției de aur", care le conferă în intima lor conlucrare o stabilitate formală fără cusur.

Reflex al unei vaste și în același timp substanțiale experiențe creatoare, această severă cumpănire a etapelor mari de eșalonare a construcției operei-oratoriu „Meșterul Manole" se dovedește, atît din unghiul receptării propriu-zise cît și din cel al investigației analitice, perfect adecvată susținerii acțiunii dramatico-muzicale în pregnanta sa arcuire tensională. Actul I prezintă, astfel, toate datele unei secțiuni *expozitive*, prin caracterul său predominant epic, înscriindu-se aproape în totalitate pe coordonatele unui *timp obiectiv* al desfășurării și avînd, ca atare, cele mai pronunțate disponibilități scenice. Ideea reprezentării în spectacol pare să fi fost aici încă prezentă, judecînd, de pildă, după indicația „cor după culise" care precede, în extrasul de pian, intrarea partidei corale ce însoțește prima intervenție a lui Găman [30]. Actele II și III (care în planul mare al formei îndeplinesc o funcție *evolutivă* — pe linia chiar a terminației tranșant suspendate a primului act [31] — și respectiv *concluzivă*, cu implicarea climax-ului), deși extinse în ansamblu pe o suprafață mai mare, au darul de a crea senzația unei treptate comprimări (în care omisiunile din textul original își au un rol bine determinat), timpul subiectiv dobîndind un evident ascendent. S-ar putea afirma în acest sens că Sigismund Toduță a operat respectivele tăieturi chiar în maniera în care o făcea însuși Blaga, atunci cînd revenea asupra unor texte dramaturgice, „lăsînd accentul pe *implicit*, preferînd /.../ *sugerarea* complicațiilor interioare ale personajelor", îndepărtînd „tot ceea ce constituia o exagerare explicativă /.../ tocmai spre a lăsa receptorului *plăcerea ambiguității*" (subl. n.) [32]. Odată cu înscrierea evenimentelor, trecînd peste orice ezitare și îndoială, pe orbita implacabilului, cutremurătorului și înălțătorului „dincolo de fire" deznodămînt, muzica încetează de a mai nara. Ea *oficiază*, cucerind straturi mereu mai adînci de expresivitate pînă la copleșitoarea încărcătură emoțională din final, formula pur-oratorială, în complexa și nobila sa etalare, demonstrîndu-și preeminența.

Este de subliniat în acest context rolul deosebit de important acordat de Sigismund Toduță în *Meșterul Manole* corului bărbătesc, ca supradimensionare muzicală a grupului teatral al celor nouă meșteri. Încadrat perfect în eșafodajul dramatic [33], corul evocă totodată, în mod oportun, spiritul tragediei antice, care nu o dată a fost amintit în comentariile privind piesa [34]. Intervenind și sub forma corului mixt (în actul I, cînd „îmbracă" tînguirile vizionare ale lui Găman, sau în episoadele culminante ale actului III), ca și în transparenta ipostază a „corului de fete" (în cîntul bizantin cu text grecesc — singura extrapolare a originalului blagian — inserat simetric, cu evidentă funcție simbolică, tot în actele extreme), această dimensiune sonoră (care dobîndește printr-o tratare măiestrit diversificată [35] o plasticitate coloristică și o vigoare expresivă cu totul excepționale) se suprapune celei orchestrale pe picior de egalitate.

Mai mult, orchestra însăși, fără a-i fi minimalizate potențele, se situează parcă în prelungirea participării vocale (fie ea solistică sau corală), ca o complinire a acesteia. Astfel, nici una dintre intervențiile orchestrale nu-și declamă o răspicată autonomie. Chiar concentratele „preludii" ale actelor I și III (și este semnificativ că actul II debutează direct coral) se prezintă ca un fel de prospecții preliminare ale conținutului acestora: *simbolic-narativă* în cazul

Scanned with OKEN Scanner

primului preludiu, al cărui programatism implicit s-ar putea analiza pornind chiar de la motivul inițial :

și urmărind și evoluția sa pe tot parcursul lucrării ; *psihologică*, în cazul celui de al doilea care, cu factura sa cvasi-pointilistă, prefigurează crispata așteptare a celei „care întîi va veni". Tot așa, cînd se constituie în armătură a unor forme de mai vădită strictețe, care, fără a-i afecta continuitatea jalonează fluxul sonor, conferindu-i reliefuri distinctive (cum ar fi seria de *variațiuni* care susține dansul ritualic al Mirei din actul I, *fuga* din același act, suprapusă apariției precipitate a meșterilor, zguduiți de noua prăbușire a construcției, tulburătorul *ostinato* din actul II, marcînd momentul jurămîntului), travaliul orchestral se insinuează cu discreție și degajată naturalețe, complexa virtuozitate componistică pe care o concentrează apărînd drapată în faldurile unei frumuseți de aleasă substanță și a unei eficiențe expresive în întregime subsumabile situației dramaturgice date.

Evident, orchestra este chemată a servi și creării unei anume atmosfere prin înseși timbrurile sale instrumentale, un loc aparte ocupîndu-l în opera-oratoriu *Meșterul Manole* clopotele și toaca.

Prezența clopotelor în unele dintre cele mai penetrante momente ale actelor II și III (inclusiv în finalul lucrării) se instituie în ecoul direct al chiar textului piesei, care le înglobează în multe pasaje („... un clopot se aude în văzduh" — precizează o notație regizorală" ; „Meștere, ce clopot de cleștar s-aude ? Și pentru cine cîntă ca niciodată ?" — sună replica imediat următoare [36]. Și exemplele pot continua. Îndrăgite de Lucian Blaga încă din prima tinerețe, ca întregitoare ale climatului spiritual sătesc („Mă pătrundea în fiecare dimineață uriașa plăcere, ascultînd delirul aramei de sus, amplificat de ecourile depărtărilor, ce se întorceau în clopotniță ca-ntr-un focar al lor" — își amintește scriitorul într-un fragment de proză autobiografică [37]), clopotele îi contaminează metaforic, nu o dată, și poezia (să ne amintim versuri ca : „În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn / cum bate ca o inimă un clopot / și-n zvonuri dulci / îmi pare / că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sînge..." [38]).

Toaca, deși prezentă în piesă doar sub forma unui fugitiv ecou într-o singură replică („Toaca depărtată e, nu e pas..." [39]) și, eventual, în mod implicit, ca anexă posibilă a ceremonialului de „sfințire" a unei biserici, este, nu mai puțin, un instrument îndrăgit al arsenalului sonor al poetului, care i-a evocat, de pildă, funcția magic-ritualică în piesa *Arca lui Noe* numită inițial chiar *Toaca lui Noe* [40]), într-un fragment deosebit de sugestiv, din care aflăm că „sunetul și bătaia de toacă îndrumă totul spre rînduială și spre ajungerea țelului dat /.../ Toaca e cale rostită și menire prefăcută în cîntec /.../ Cîntecul ce dă măsură ființei, cîntecul ce dă îndreptare mișcării din loc în loc... [41]. Este tentant să presupunem că Sigismund Toduță a folosit toaca în ultima secvență a lucrării exact cu această din urmă semnificație și nu numai ca simplu instrument de „autohtonizare" [42].

Astfel, din orice unghi am aborda partitura „Meșterul Manole" (și de la straturile de suprafață investigația se cere aprofundată la nivelul detaliilor, lucrarea oferindu-se ca un vast teren de cercetare) se învederează faptul că autorul ei reușește, în modul cel mai deplin și eficient, să creeze „funcționalitate dramatică cu mijloace muzicale [43].

Muzica servește textul în *litera* sa (prin realizarea unei declamații firești, în care nici un detaliu metro-ritmic sau prozodic pare a nu fi fost neglijat) dar mai ales în *spiritul* său (și, în această ordine de idei, mai sînt de subliniat atît infrastructura intonațională — care în certa sa modernitate lasă să se întrezărească într-o fină și personală retopire idiomuri ale folclorului arhaic sau ale cîntării de strană — cît și melodica propriu-zisă, înțeleasă ca formă de individualizare sonoră a replicii, personajului, situației. Trebuie însă precizat că, crotind cuvîntul și ideea, înconjurîndu-le și etalîndu-le ca pe niște pietre prețioase în deplinătatea strălucirii lor, muzica nu încetează să-și exercite propriile prerogative de forță de dincolo de cuvînt, impunîndu-și implicit propria putere de seducție. Pentru că, în ultimă instanță, adaosul muzical la un text literar în sine valoros, se justifică tocmai prin sporul de frumusețe pe care este în măsură să-l aducă, uneori chiar în sensul unei complementări compensatoare. Ori, se poate într-adevăr afirma că în varianta muzicală realizată magistral de compozitorul Sigismund Toduță, drama *Meșterul Manole* de Lucian Blaga își dobîndește o nouă identitate artistică, *potențată valoric* și, prin aceasta, șanse sporite de durabilitate în patrimoniul culturii naționale.

---

1. Dirijor al orchestrei Filarmonicii clujene a fost Emil Simon (care, printr-o fericită coincidență, aniversa exact 25 de ani de la debutul său dirijoral și care a primit premiul A.T.M. pentru această realizare), dirijorul corul Filarmonicii — Florentin Mihăescu ; soliști : Dan Șerbac (Manole), Mircea Moisa (Starețul Bogumil), Edith Simon (Mira) și Ion Budoiu (Gâman). A mai participat Corul Liceului de artă din Cluj-Napoca pregătit de Mihai Guttman.

Scanned with OKEN Scanner

[2] Opinii în acest sens au și fost deja emise : „Elogiul al jertfei creatoare, opera **Meșterul Manole** stă alături de Oedip-ul enescian pe care-l completează" (Vasile Herman, **Eveniment muzical**, „Tribuna", 7-XI-1985).
„... **Meșterul Manole** de Sigismund Toduță reprezintă, credem, după 'Oedip', momentul cel mai semnificativ al culturii noastre muzicale" (Cornel Țăranu, **„Meșterul Manole" de Sigismund Toduță** în „Muzica", 6/1986, p. 9.).

[3] Programul de sală, p. 8.

[4] „...opera-oratoriu **Meșterul Manole** /.../ a constituit, neîndoios, un eveniment artistic. Dacă adăugăm că ea s-a impus prin virtuți definitorii pentru spiritualitatea și sensibilitatea noastră specifică, atunci va trebui să-i recunoaștem, implicit, și larga deschidere către universal" (Vasile Herman. art. cit.)
„... **Meșterul Manole** este /.../ opera definitorie a unui creator de frumos atît de impregnat de frumusețea versului și a lumii de sunete transilvane, încît /.../ tocmai prin trăsăturile sale atît de românești, dobîndește și comunică acele valențe universale care conferă muzicii noastre un loc de invidiat în „harmonia mundi" (Cornel Țăranu, art. cit. p. 7).
„... **Meșterul Manole** este sortit să cheme /.../ recunoașterea cea mai largă. O cheamă fără surle și trîmbițe, ci cu puterea interiorizării și seriozității. Pentru că Sigismund Toduță, muzician de mari dimensiuni, hrănit de o vastă cultură și care a izbutit să contopească toate izvoarele acesteia sub semnul sensibilității la ceea ce este permanent și înălțător în spiritualitatea românească, a ajuns la autentica originalitate pe căile cele mai aspre și mai adevărate" (Alfred Hoffman, **Eposul național ca sursă de inspirație**, „România liberă", 22-XI-1985).

[5] Lucian Blaga, **Elanul insulei** — aforisme și însemnări. Ed. Dacia, Cluj-Napoca 1977.

[6] George Gană, Prefață la Lucian Blaga, **Izvoade**, Ed. Minerva, București 1972, p. 5—6.

[7] „... în forma ei românească legenda și-a realizat destinul său estetic, oricare ar fi 'originea' și densitatea variantelor sud-est europene" precizează Mircea Eliade citindu-l pe Dumitru Caracostea („Meșterul Manole și Mănăstirea Argeșului" în **De la Zalmoxis la Genghis-Han**, Ed. științifică și enciclopedică, București 1980, p. 181). Opinii similare ale unor cercetători străini, din sec. XIX și XX, sînt citate și de Ion Talos (în **Meșterul Manole — Contribuție la studiul unei teme de folclor european**, Ed. Minerva, București 1974, p. 7—8) : „În seria celor mai frumoase și mai emoționante legende populare, care se bazează pe credința zidirii în temelie, se numără și legenda românească despre zidirea mănăstirii, Argeșului..." (Johann Karl Schuller, **Kloster Argisch, eine romänische Volkssage**, Hermannstadt 1858, p. 3.) ; „... cea mai frumoasă dezvoltare o reprezintă varianta românească Meșterul Manole sau construirea Argeșului..." (William J. Entwistle, **European Ballady**, Oxford 1939, p. 309) ; „... versiunea română e cea mai amplă și mai desăvîrșită din cîte se cunosc : Mănătirea Argeșului e un mic poem... (Giuseppe Morici **La vittima dell edifizio**, Annuali R. Instituto Superiore Orientale din Napoli, 15, vol. IX, fasc. II—III—IV, p. 177—216, 1937).

[8] Se insinuează, de pildă, printre argumentele menite a demonstra „perspectiva sofianică", drept una dintre amprentele spațiului stilistic autohton. A se vedea pe larg în legătură cu această problemă cap. **Spațiul mioritic în Lucian Blaga — Trilogia culturii**, Ed. pentru Literatură Universală, București 1969, p. 177—178).

[9] Încurajează pe tinerii cercetători (Ion Talos, în Prefața monografiei mai sus citate, p. 5, îi aduce un „omagiu postum /.../ pentru sfaturile și îndemnurile /.../ la cercetarea temei") sau, între anii 1951—1959, cînd funcționa la Biblioteca Academiei Filiala Cluj și la secția de istorie literară și folclor, se preocupa (în timpul realizării miilor de fișe) și de „motivul jertfei" pe care e „brodată fabulația" baladei Meșterul Manole la diverse popoare (Bazil Gruia, inedit. Amintiri și documente Ed. Dacia, Cluj-Napoca 1974, p. 181).

[10] A se veda de pildă Dan C. Mihăilescu, **Dramaturgia lui Lucian Blaga**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 1984

[11] Lucian Blaga, „Elogiul satului românesc" în **Izvoade**. Eseuri, conferințe, articole. Ed. Minerva, București 1972, p. 48.

[12] Alexandru Teodorescu, **Lucian Blaga și cultura populară românească**, Ed. Junimea, Iași 1983, p. 116

[13] Lucian Blaga, **Meșterul Manole** actul al cincilea scena III, în **Teatru**, Ed. Minerva, București 1984, vol. I, p. 419.

[14] Lucian Blaga, **Geneza metaforei și sensul culturii în Trilogia culturii**, Ed. cit. p. 366.
[15] Sigismund Toduță, **Cuvînt înainte la o premieră**. Interviu consemnat de Constantin Cubleșan în „Tribuna", 3-X-1985.

[16] Alexandru Teodorescu, op. cit. p. 139.

[17] Sigismund Toduță, interv. cit.

[18] Lucian Blaga, **Din duhul eresului în Elanul insulei**, Ed. Dacia Cluj-Napoca 1977.

[19] „Versul a fost folosit îndeobște pentru a sublinia caracterul ritualic (în sensul cel mai larg al cuvîntului), pentru a conferi noblețe ori pentru a realiza sinteza cuvînt-mișcare, ritmica gramatică și cea vizuală /.../ De aceea Blaga va folosi versul cu o ritmică anume în piesele cu pronunțat caracter ritualic (Zamolxe, Meșterul Manole)..." (Dan C. Mihăilescu, op. cit. p. 17).

[20] Cornel Țăranu, art. cit. p. 6.

[21—23] Sigismund Toduță, interv. cit.

[24] „Scriindu-și singur libretul, muzicianul epuizează prima fază (și într-un fel cea decisivă) a actului compozițional" observă judicios Pascal Bentoiu (**Deschideri spre lumea muzicii**, Ed. Eminescu, București 1973, p. 68—69).

[25] Este bine știut că „socotind în timp absolut, viteza de desfășurare a muzicii e mai mică decît aceea a textului" id. ibid. p. 69)

[26] Sigismund Toduță : interv. cit.

[27] Dan C. Mihăilescu, op. cit. p. 22.

[28] Sigismund Toduță, **Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach**, vol. III, Ed. Muzicală, București 1978, p. 109.

[29] idem. ibid.

[30] Sigismund Toduță, **Meșterul Manole** — Extras de pian, Conservatorul „G. Dima", Cluj-Napoca 1983, p. 18

Scanned with OKEN Scanner

[31] Cornel Țăranu (în art. cit. p. 8) interpretează acest final în sensul unei forme „tăiate" — procedeu componistic din arsenalul sec. XX".

[32] Dan C. Mihăilescu, op. cit. p. 208, nota 51

[33] Iată cum sună, în aceeași ordine de idei, o însemnare a unui comentator al piesei: „Un rol considerabil îl joacă în realizarea atmosferei grupul celor nouă zidari, care alcătuiesc, pe glasuri și strune variate, **un cor temerar**, cu instabilități și reveniri semnificative, închipuind în reacțiile lor sensibile o anume generică /.../ Calfele lui Manole reprezintă **în mișcări ceremonioase de oratoriu**, pendularea dramatică a unei minuni săvîrșite în numele omenirii" (subl. n.) (V. Mîndra, „Teatru", XIV nr. 1, ian. 1969, p. 68, citat de Maria Sittner-Pricăîn Lucian Blaga — **Meșterul Manole**, Colecția „Texte comentate", Ed. Albatros, București 1983, p. 34).

[34] „... în tragedia **Meșterul Manole** Blaga se apropie voit de atmosfera teatrului grec" (Ion Talos, op. cit. p. 12); „... tragedia din **Meșterul Manole** va căpăta /.../ caracterul exemplar al vechii tragedii" (Dan C. Mihăilescu, op. cit. p. 41—42) etc.

[35] Analizele efectuate de Hans Peter Türk (Programul de sală p. 6—7) și Cornel Țăranu (art. cit. „Muzica" 6/1986) conțin interesante și pertinente observații în acest sens.

[36] Actul al doilea, scena III (ed. cit. p. 365—366).

[37] Lucian Blaga, **Hronicul și cîntecul vîrstelor**, Ed. Tineretului, București 1965, p. 220.

[38] „Gorunul" (**Poemele luminii**).

[39] Actul al treilea, scena I (ed. cit. p. 367).

[40] Alexandru Teodorescu, op. cit. p. 130

[41] Lucian Blaga, **Arca lui Noe**, Ed. Dacia Traiană, Sibiu 1944, actul I, p. 23—24.

[42] Printre acele „timbre specifice urmărind și reușind autohtonizarea lumii sonore orchestrale a Meșterului Manole...", Cornel Țăranu atrage atenția și asupra elementelor „aulodice", care „aduc sonoritatea de 'aulos', de fluier imemorial al tragediei antice sau al posibilului spațiu de veche legendă românească" referindu-se în speță la solo-ul de oboi, care însoțește solitar intervenția corală pe textul „Cînd noi nu vom mai fi" (reperul 75 din partitura generală), unde „autorul rezolvă /.../ momentul de catharsis al dramei" (art. cit., „Muzica" 6/1986, p. 9).

[43] „Mi se pare că un compozitor de operă își atinge cu adevărat scopul numai dacă izbutește să creeze funcționalitate dramatică cu mijloace muzicale" (Pascal Bentoiu, op. cit. p. 72).

ATELIER

NOTAȚIA UNOR STRUCTURI DE TIP „RUBATO" FOLOSITĂ ÎN CREAȚIA PROPRIE

În urmă cu aproximativ zece ani, cînd s-au născut „Incantațiile" I și II, compuse după niște manuscrise de Filotei Sîn Agăijipei, asupra cărora m-am aplecat cu o analiză, care viza aspectul lor ritmic (și respectiv temporal) a început să mă preocupe din ce în ce mai mult o modalitate de a nota cît mai riguros, ceea ce este numit în general „parlando rubato".

Desigur, poate să pară ciudat a nota riguros un „parlando rubato", dar eu mă încăpățînam să-mi clarific un tip de notație la nivel microstructural a unor configurații ritmice, către care să tindă fiecare interpret și astfel fiecare variantă să fie cît mai apropiată de timpul meu psihologic și, mai ales, de finele unduiri, pe care le imaginam în cadrul actului creator.

Primele încercări de acest gen le-am folosit în ciclul „Incantații", după care le-am introdus consecvent în toate paginile cu muzici lente din lucrările care au urmat (Simfoniile III IV, V, Concertul pentru flaut, violă și orchestră de cameră, Cvartet de coarde, „Crăiasa Zăpezii", „Mica Sirenă" etc.), ele fiindu-mi în prezent o metodă constantă de a-mi imagina șiruri ritmice pentru diverse texturi sau straturi polifone. (Unele pot fi folosite în aceeași măsură și în muzici omofone).

În prezentul studiu, pentru a arăta cel mai simplu model, voi restrînge multiplele aspecte folosite la unul singur, revenind în studii ulterioare și cu unele probleme de analiză pe alte partituri, căci cele prezentate aici sînt rezulatul unei activități practice, creatoare, folosite ca metodă constantă de construcție sonoră, ulterior verificate și ca procedeu de analiză a altor muzici, inclusiv celor aparținînd creației orale.

Pornind de la binecunoscutul șir al lui Fibonacci (1 2 3 5 8 13 21 ...) inclusiv translațiile lui (cum ar fi : 1 3 4 7 11 18 29 47 sau 0 2 2 4 6 10 16 26 42 68 etc., sau 0 3 3 6 9 15 24 39 etc.) am început a-mi imagina diverse șiruri nonretrogradabile aplicate la unitate de timp (de exemplu pătrimea) și la diviziunile în 2, 3, 4, 5, 6 etc impulsuri egale ale acesteia.

Scanned with OKEN Scanner

În acest studiu mă voi opri doar la primii trei termeni ai şirului de bază 1, 2, 3, 5, 8 etc, folosiţi într-o singură metodă de lectură a subdiviziunilor în impulsuri egale a unei unităţi etalon (ulterior revenind cu alte variante şi cu combinaţii de mai mulţi termeni, care dau jocuri ritmice mult mai subtile şi care sînt frecvent folosite în practica muzicală, dar poate nu şi conştientizate totdeauna şi asociate unor legi numerice).

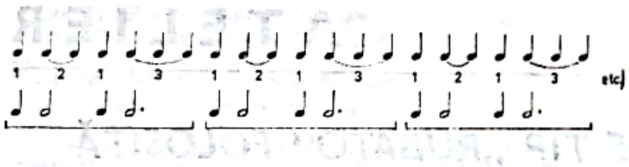
Deci : din 1, 2, 3, 5, 8, 13,... mă opresc la 1, 2, 3, şi formez de exemplu următoarele combinaţii nonretrogradabile :

Specia A 1 2 1 3 1 2 1
Specia B 2 1 2 3 2 1 2
Specia C 3 1 3 2 3 1 3
Specia D 1 3 1 2 1 3 1
Specia E 2 3 2 1 2 3 2
Specia F 3 2 3 1 3 2 3

(Pentru a economisi spaţiu în exemplificarea structurilor ritmice aceste şiruri vor fi citite mereu astfel 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 etc, deci cu trei termeni comuni şi nu sub forma desfăşurată 1 2 1 3 1 2 1 1 2 1 3 1 2 1, căci periodicităţile apar după aceleaşi reguli.

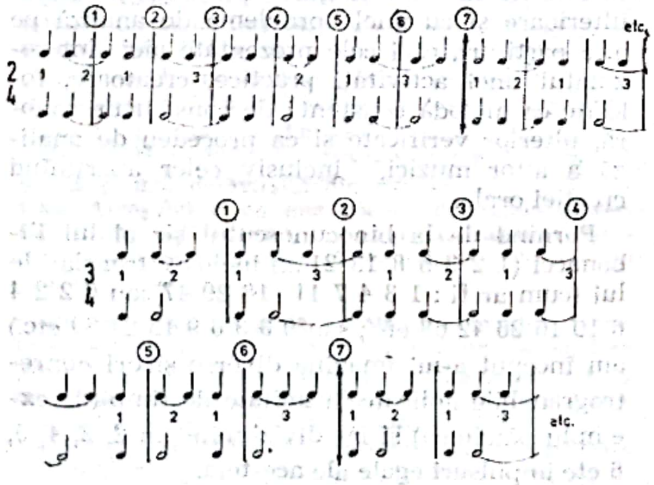
Specia A 1 2 1 3 1 2 1

I) *aplicată la unitate etalon-pătrimea :*



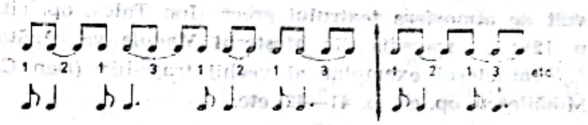
a) periodicitatea configuraţiei ritmice apare după 7 unităţi (7=1+2+1+3)

b) dacă încadrez în măsuri, periodicitatea ritmică apare astfel : în măsura de 2/4 după 7 măsuri (14 unităţi), în măsura de 3/4 după 7 măsuri (21 unităţi), în măsura de 4/4 după 7 măsuri (28 unităţi) :

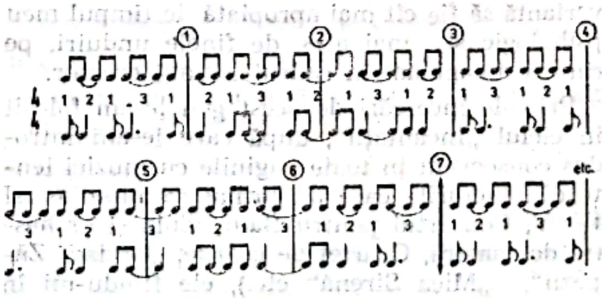


II) *Specia A aplicată la unitate etalon-pătrimea divizată în 2 impulsuri egale.*

a) periodicitatea configuraţiei ritmice apare după 7 unităţi etalon :

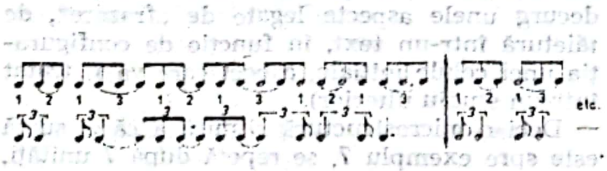


b) dacă încadrez în măsuri, periodicitatea ritmică apare astfel : în măsura 2/4 după 7 măsuri (14 unităţi), în măsura 3/4 după 7 măsuri (21 unităţi), în măsura de 4/4 după 7 măsuri (28 unităţi) :



Scanned with OKEN Scanner

III *Specia A aplicată la unitate etalon-pătrimea divizată în 3 impulsuri egale.*



a) periodicitatea configurației ritmice apare după 7 unități etalon :

b) dacă se încadrează în măsuri, periodicitatea ritmică apare astfel : în măsura de 2/4 după 7 măsuri (14 unități), în măsura de 3/4 după 7 măsuri (21 unități), în măsura de 4/4 după 7 măsuri (28 unități) :

VI) *Specia A aplicată la unitate-etalon pătrimea divizată în 4 impulsuri egale.*

a) periodicitatea configurației ritmice apare după 7 unități etalon :

b) dacă se încadrează în măsuri, periodicitatea ritmică apare astfel : în măsura 2/4 după 7 măsuri (14 unități), în măsura 3/4 după 7 măsuri (21 unități), în măsura de 4/4 după 7 măsuri (28 unități) :

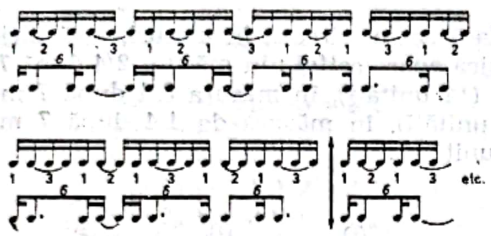
Scanned with OKEN Scanner

V) *Specia A aplicată la unitate etalon-pătrimea divizată în 5 impulsuri egale.*

— se repetă același tip de periodicitate ca și în cazurile precedente.

VI) *Specia A aplicată la unitate etalon-pătrimea divizată în 6 impulsuri egale.*

a) periodicitatea apare după 7 unități etalon :



b) dacă se încadrează în măsură, periodicitatea ritmică apare astfel : în măsura 2/4 după 7 măsuri (14 unități), în măsura de 3/4 după 7 măsuri (21 unități), în măsura de 4/4 după 7 măsuri (28 unități) :

— Se observă deci că aceasta își are periodicitatea ei constantă, care apare atît la nivel microstructural cît și macrostructural (de aici decurg unele aspecte legate de „frazare", de tăietură într-un text, în funcție de configurația unei celule inițiale, aspect care va fi tratat într-un studiu ulterior).

— Deci o microstructură ritmică a cărei sumă este spre exemplu 7, se repetă după 7 unități, sau altele care reprezintă o progresie aritmetică cu rația 7 (14, 21, 28, 35 etc.)

Același fenomen apare și la celelalte specii :

— Specia B 2 1 2 3 2 1 2 3 ... are periodicitate constantă după 8 unități etalon (8=2+1+ +2+3).

— Specia C 3 1 3 2 3 1 3 2 ... are periodicitate constantă după 9 unități etalon (9=3+1+3+2).

—Specia D 1 3 1 2 1 3 1 2 .... are periodicitate constantă după 7 unități etalon (7=1+3+1+2).

— Specia E 2 3 2 1 2 3 2 1 ... are periodicitate constantă după 8 unități etalon (8=2+3+2+1).

— Specia F 3 2 3 1 3 2 3 1 ... are periodicitate constantă după 9 unități etalon (9=3+2+3+1).

În Simfonia a III-a și a IV-a (în părțile lente) am folosit alți termeni ai șirului fibonaccian (1 2 5), de exemplu în următoarea lectură 2 1 2 5 2 1 2 5 2 1 2 ... căci urmăream ritmuri cu ondulații fine și fără contraste mari de durate (vezi exemplul următor).

Concluzii :

1) Din aceste sumare exemple se poate observa că prin aplicarea unor șiruri fibonacciene la 5, 6, 7, etc. impulsuri egale ale unei unități etalon, rezultă structuri ritmice cu unduiri fine, care nu sînt totdeauna executate strict dar pot deveni un model către care să tindă fiecare variantă interpretativă, fără a avea abateri mari de la structura inițială, imaginată de compozitor.

Scanned with OKEN Scanner

2) Fiecare configurație, ritmică are o anumită frazare, atit la nivel microstructural cît și macrostructural, dată de suma termenilor folosiți în șirurile respective.

3) Folosirea suprapusă a două sau mai multe translații ale unui șir fibonaccian poate să dea aceleași periodicități pe verticală (indiferent de subdiviziunea unității), dacă suma termenilor este aceeași :
Suprapunerea seriilor 3 2 3 1 3 2 3 1... și 1 3 1 4 1 3 1 4... indiferent de subdiviziunile folosite :

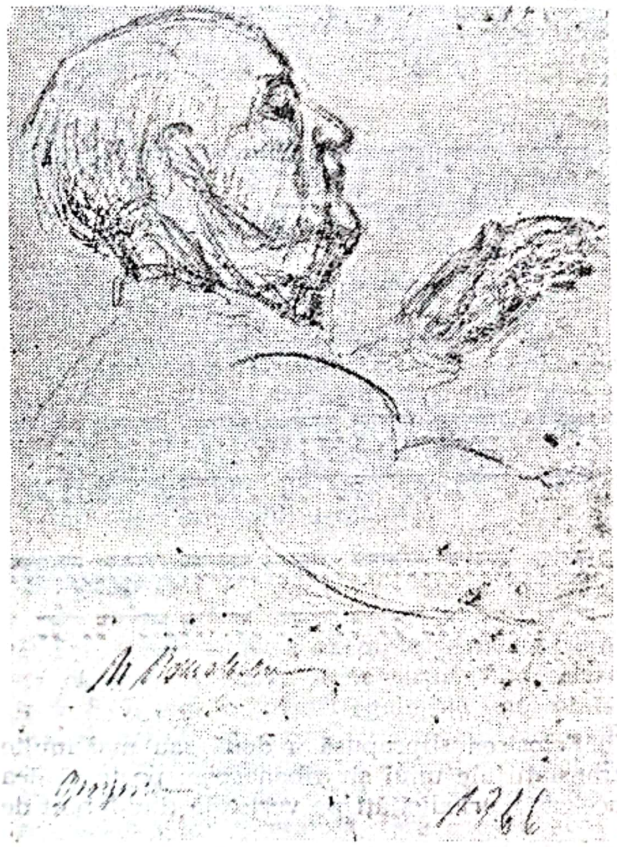
4) Dintre seriile aditive în doi timpi, seria lui Fibonacci este tipul cel mai pur, dar reproducera la infinit a unei serii inițiale este redată de cea mai bogată diagramă numerică în proprietăți algebrice și geometrice, care este triunghiul lui Pascal (această diagramă cuprinde și seriile de numere figurate — triunghiulare, tetraedice, pentagonale etc.) deseori prezente în configurațiile ritmice muzicale). Aceste aspecte, pe care de asemenea le-am folosit în unele compoziții, vor constitui obiectul unui alt studiu.

Liana ALEXANDRA

Scanned with OKEN Scanner

ARTIȘTI PE PODIUMUL „ATENEULUI ROMÂN"
1. GEORGE GEORGESCU

Istoricul artelor şi criticul plastic Barbu Brezianu a remarcat „o serie de crochiuri şi desene executate în timpul concertelor ce se perindau la Ateneul Român" de Maria Manolescu. Le-a definit : „notaţii spontane — ce păstrau totuşi fidelitatea unor documente" (în prezentarea din catalogul expoziţiei din aprilie 1983 a artistei, de la galeriile de artă Orizont). Docu-



mente, într-adevăr. Mărturii ale unor evenimente muzicale unice şi revolute care, ca orice manifestare de tipul spectacolului, pier, irecu-

perabil, odată cu naşterea lor. Banda magnetică, discul, reţin interpretarea nerepetabilă, dar trăirile psihologice ale interpretului, adiacente acelora stîrnite de unirea sa cu muzica, trăirile exprimate prin mimică, atitudine, gest, au caracter efemer, volatil, fără ca prin aceasta să fie mai puţin impresionante, mai puţin formative. Interiorizarea unui artist exteriorizată, modelarea trupului său conformă cu intenţia sensibilităţii sale creatoare, întruparea (în sens propriu) a ideilor muzicale, reprezintă, pentru auditori, tot atîtea mijloace de acces la conţinutul muzicii interpretate. Astfel se explică şi afluenţa către sălile de concert. Contactul fizic, prin văz, cu transpunerea interpretului înlesneşte publicului, prin mijlocirea *mimesis*-ului, o transpunere de acelaşi tip, gradată — ca intensitate — în raport de capacitatea mimetică a ascultătorului în cauză cît şi de aceea de transmitere a interpretului însuşi. Vom descoperi în fotolii spectatori care bat măsura odată cu dirijorul, care se

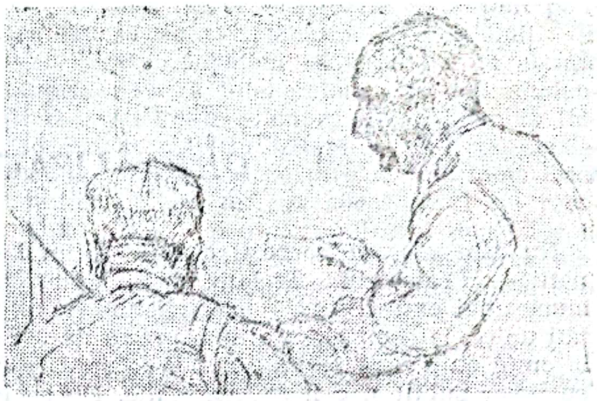
Scanned with OKEN Scanner

încruntă, ridică sprînceana, își tuguie buzele își îngustează pleoapele, își îngăduie mîinii o mișcare potrivită liniei melodice, gesturi corespunzînd dicteului muzical, dar și permise de contagiunea exemplului de la pupitru. Insistăm : unirea interpretului cu instrumentul său, ori cu orchestra — cînd vorbim despre dirijor

— constituie spectacole în sine ; filmarea unui concert public, neînsoțită de sonorizare, trezește, totuși, un embrion emotiv în spectator ; acestuia i se impun vrînd-nevrînd imagini muzicale, sonore, închipuite ; transa ascultării muzicii este foarte aproape de a fi înfăptuită. Revenind la remarcile lui Barbu Brezianu, „fidelitatea unor documente", observată în crochiurile Mariei Manolescu, reține pentru generațiile viitoare clipe ale acestui zbucium, în aceeași măsură spiritual, cît și al trăirii fizice, însoțind, sprijinind, făcînd manifest procesul creator al interpretului de muzică.

De aici, utilitatea prezentării unora dintre ele în această revistă. Dar mai există și alte motivări.

Opera de artă folosește căi multiple pentru a se înrădăcina în istoria cugetului și a inimii omenești. Una dintre ele este aceea că ea constituie — utilizînd un termen din domeniul chimiei — *un concentrat al trăirii, chiar al vieții la un moment dat*. Cu cît scurgerea timpului ne depărtează de acel moment, cu atît opera de artă dobîndește calități noi ce nu-i sînt intrinseci și adesea nebănuite de creatorul ei însuși ; calități care — fie că o acceptăm,



fie că nu — intră în categoria valorificării artei ; astfel poezia irecuperabilului menționat mai sus sau poezia propriilor noastre doruri, aspirații, obsesii nobile ancorate într-o anumită temă ; și altele. Privind frescele din Tassili și grafitele de la Basarabi, „Gînditorul" din Tîrpești și „Venus" din Lespugue, calitatea lor estetică nu este singura ce acționează asupra noastră ; ele provoacă și sensibilizări ținînd, de fapt, de contactul cu Istoria, întotdeauna copleșitor, căci amintește omului drumul parcurs de omenire, ca și unitatea de esență a tuturor membrilor speciei, indiferent de poziția lor în cronologie, ceea ce ne îndeamnă mintea către ideea unui destin comun al umanității și aceea a unei co-responsabilități generale. Iată suficiente exemple pentru un factor ce contribuie la prețuirea operei de artă, alături de vocația ei estetică.

Peste „notațiile spontane" ale unei graficiene iubitoare de muzică și fascinată de mișcarea ce însoțește interpretarea ei, a și început să se aștearnă timpul ireversibil. Anul acesta se împlinesc 100 de ani de la nașterea lui George Georgescu și 90 de ani de la nașterea Mariei Manolescu. Chipul marelui dirijor care a înălțat virtuozitatea orchestrei filarmonice bucureștene la o înălțime fără precedent, nu mai apare de mult pe podiumul Ateneului Român ; nu-l mai putem admira decît prin mijlocirea peliculei fotografice și cinematografice ; însă acestea nu vor putea niciodată suplini fiorul mîinii ce desenează ; artistul în clipa desenării, se unește cu modelul său, tot astfel cum interpretul muzical se unește cu muzica interpretată, și-o apropie, *devine* ea.

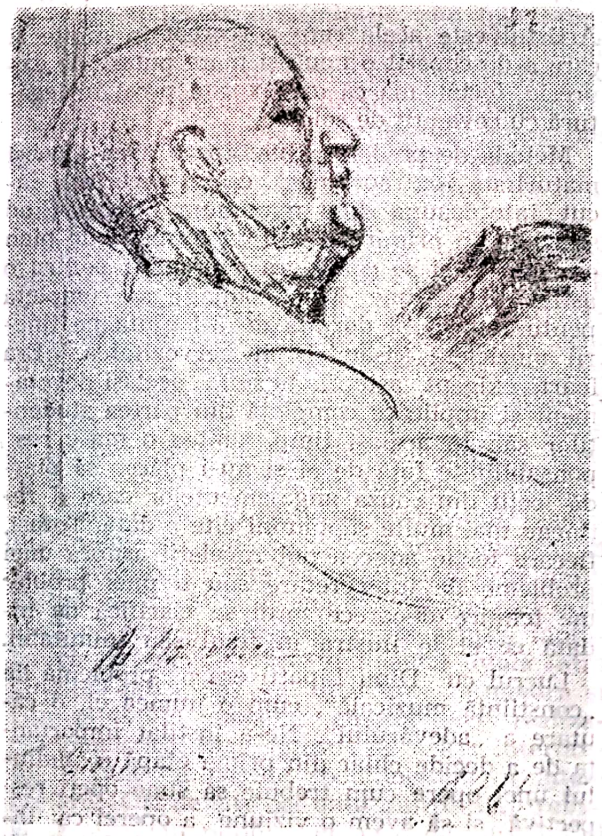
Reproducerile de crochiuri și desene însoțind aceste rînduri, semnate de nonogenarul grafician Maria Manolescu, ne îngăduie să fim martorii unei măiestre răsăriri din timpul pierit a unor străduințe și împliniri sufletești ale lui George Georgescu, inegalate de vreun alt dirijor român.

Cine este Maria Manolescu urmează s-o aflăm atunci cînd vom prezenta chipurile altui titan al baghetei dirijorale românești, numit Constantin Silvestri.

Mihai RĂDULESCU

Scanned with OKEN Scanner

încruntă, ridică sprînceana, își țuguie buzele își îngustează pleoapele, își îngăduie mîinii o mișcare potrivită liniei melodice, gesturi cores punzînd dicteului muzical, dar și permise de contagiunea exemplului de la pupitru. Insistăm : unirea interpretului cu instrumentul său, ori cu orchestra — cînd vorbim despre dirijor



— constituie spectacole în sine ; filmarea unui concert public, neînsoțită de sonorizare, trezește, totuși, un embrion emotiv în spectator ; acestuia i se impun vrînd-nevrînd imagini muzicale, sonore, închipuite ; transa ascultării muzicii este foarte aproape de a fi înfăptuită. Revenind la remarcile lui Barbu Brezianu, „fidelitatea unor documente", observată în crochiurile Mariei Manolescu, reține pentru generațiile viitoare clipe ale acestui zbucium, în aceeași măsură spiritual, cît și al trăirii fizice, însoțind, sprijinind, făcînd manifest procesul creator al interpretului de muzică.

De aici, utilitatea prezentării unora dintre ele în această revistă. Dar mai există și alte motivări.

Opera de artă folosește căi multiple pentru a se înrădăcina în istoria cugetului și a inimii omenești. Una dintre ele este aceea că ea constituie — utilizînd un termen din domeniul chimiei — *un concentrat cl trăirii, chiar al vieții la un moment dat.* Cu cît scurgerea timpului ne depărtează de acel moment, cu atît opera de artă dobîndește calități noi ce nu-i sînt intrinseci și adesea nebănuite de creatorul ei însuși ; calități care — fie că o acceptăm,

fie că nu — intră în categoria valorificării artei ; astfel poezia irecuperabilului menționat mai sus sau poezia propriilor noastre doruri, aspirații, obsesii nobile ancorate într-o anumită temă ; și altele. Privind frescele din Tassili și grafitele de la Basarabi, „Gînditorul" din Tîrpești și „Venus" din Lespugue, calitatea lor estetică nu este singura ce acționează asupra noastră ; ele provoacă și sensibilizări ținînd, de fapt, de contactul cu Istoria, întotdeauna copleșitor, căci amintește omului drumul parcurs de omenire, ca și unitatea de esență a tuturor membrilor speciei, indiferent de poziția lor în cronologie, ceea ce ne îndeamnă mintea către ideea unui destin comun al umanității și aceea a unei co-responsabilități generale. Iată suficiente exemple pentru un factor ce contribuie la prețuirea operei de artă, alături de vocația ei estetică.

Peste „notațiile spontane" ale unei graficiene iubitoare de muzică și fascinată de mișcarea ce însoțește interpretarea ei, a și început să se aștearnă timpul ireversibil. Anul acesta se împlinesc 100 de ani de la nașterea lui George Georgescu și 90 de ani de la nașterea Mariei Manolescu. Chipul marelui dirijor care a înălțat virtuozitatea orchestrei filarmonice bucureștene la o înălțime fără precedent, nu mai apare de mult pe podiumul Ateneului Român ; nu-l mai putem admira decît prin mijlocirea peliculei fotografice și cinematografice ; însă acestea nu vor putea niciodată suplini fiorul mîinii ce desenează ; artistul în clipa desenării, se unește cu modelul său, tot astfel cum interpretul muzical se unește cu muzica interpretată, și-o apropie, *devine* ea.

Reproducerile de crochiuri și desene însoțind aceste rînduri, semnate de nonogenarul grafician Maria Manolescu, ne îngăduie să fim martorii unei măiestre răsăriri din timpul pierit a unor străduințe și împliniri sufletești ale lui George Georgescu, inegalate de vreun alt dirijor român.

Cine este Maria Manolescu urmează s-o aflăm atunci cînd vom prezenta chipurile altui titan al baghetei dirijorale românești, numit Constantin Silvestri.

Mihai RĂDULESCU

Scanned with OKEN Scanner

DINU LIPATTI — PROFESORUL

Nu este uşor să vorbeşti despre Dinu Lipatti — Profesorul. Trebuie să te referi la muzicianul extraordinar, la pianistul cu calităţi unice, la compozitor şi mai presus de orice la omul cu o personalitate nobilă şi generoasă, cu umor subtil şi o mare abnegaţie. Din 1944 pînă în 1949 a ţinut un „Curs de perfecţionare" la Conservatorul din Geneva şi eu am fost unul dintre puţinii privilegiaţi selectaţi să studieze cu el.

Lipatti nu a intenţionat să fie „pedagog". El credea în stimularea şi dezvoltarea înţelegerii marilor opere ale literaturii pianului şi în muzicalitatea acelora care veneau la el pentru îndrumare ajutîndu-i să-şi atingă idealurile. Pentru aceasta el a intenţionat să scrie „studiu asupra interpretării" în colaborare cu profesorul şi mentorul său Nadia Boulanger. Din păcate, proiectul nu s-a concretizat dar a rămas „Credo-ul Artstic"al lui Lipatti pe care l-a formulat într-o scrisoare către un tînăr pianist care îi ceruse sfatul asupra modului de lucru şi principiilor pe care să le urmeze.

Iată cîteva fragmente care rezumă filozofia şi atitudinea sa faţă de activitatea de profesor.

„Ce să-ţi spun despre interpretare ? Aş putea să repet, poate nu la modul perfect, metoda care ne călăuzeşte pe noi, în etape, pînă la ADEVĂR.

Mai întîi, trebuie să se descopere întregul conţinut emoţional al operei cîntînd-o foarte mult, în diferite feluri înainte de a începe să o cînţi „tehnic". Cînd spun să o cînţi mult mă gîndesc la o interpretare „mentală" aşa cum ar fi cîntată bucata respectivă de cei mai perfecţi interpreţi. După ce ne-am fixat în minte impresia frumuseţii perfecte dată de interpretarea mentală — o impresie continuu înnoită şi revitalizată de repetarea interpretării în tăcerea nopţii — putem trece la interpretarea tehnică disecînd fiecare dificultate într-o mie de mici unităţi pentru a elimina fiecare obstacol fizic şi tehnic. Acest proces de disecare nu trebuie să implice întreaga operă cîntată de la început pînă la sfîrşit ci fiecare detaliu considerat separat. Studiul trebuie făcut cu mintea limpede fiind conştient de faptul că este necesar să pui suflet în intrepretare.

Ajungem, în sfîrşit la utlima fază cînd opera trebuie interpretată în întregime tehnic, trebuie construită arhitectural pentru a o judeca în perspectivă. Persoana cu mintea limpede care a dirijat activitatea practică participă la această interpretare împreună cu artistul plin de emoţie, de spirit, de viaţă şi căldură. Artistul este acela care a recreat în minte şi care a descoperit o nouă şi mare putere de expresie. Iertaţi-mă că mă exprim prost în legătură cu ceva atît de solemn."

Metoda de predare a lui Lipatti avea aceeaşi maturitate extraordinară, ca tot ceea ce a făcut, întotdeauna dînd maximum posibil. Cînd şi-a luat în primire postul de profesor de pian era nervos şi se considera nepregătit pentru o astfel de misiune. Dar înclinaţia sa completă pentu muzică şi dorinţa de a-i ajuta pe tinerii muzicieni i-au risipit nervozitatea. Era foarte exigent aşteptîndu-se la acelaşi devotament şi implicare completă din partea studenţilor săi. În acelaşi timp, simţea o mare responsabilitate faţă de ei şi nu-i plăcea să piardă lecţii din cauza angajamentelor care îl reţineau mai multe săptămîni cîte o dată. Totuşi, fiecare lecţie aducea noi revelaţii asupra unei probleme de interpretare sau a unei probleme tehnice deoarece totul se clarifica de îndată ce el le ilustra în felul său inimitabil.

Lucrul cu Dinu Lipatti era o problemă de „conştiinţă muzicală", cum o numea el, o căutare a „adevărului". Ne-a instilat importanţa de a decide chiar din prima etapă a studiului unei opere cum trebuie să sune opera respectivă şi să avem o viziune a operei ca întreg. Atunci şi numai atunci, studenţii săi erau încurajaţi să o cînte iar aceasta necesita o grijă maximă astfel încît fiecare fază să devină o parte integrantă a operei. „Dacă auzi în imaginaţie cum trebuie să sune fiecare fază, ţi-ai creat deja în minte mişcările fizice care vor exprima acele sunete" — deseori ne spunea Lipatti. Într-adevăr, Lipatti poseda unul dintre acele mijloace perfecte de a exprima intenţiile muzicale cu o desăvîrşită tehnică a pianului.

Cînd l-am întrebat cum trebuie abordat celebrul studiu în terţe al lui Chopin, el a zîmbit şi a spus că l-a exersat cel puţin şase luni în fiecare dimineaţă, încet, cu fiecare mînă separat, ascultînd cu atenţie fiecare sunet, studiind fiecare mişcare a braţelor, a mîinilor, a degetelor şi chiar a trupului pentu a fi sigur că acestea reflectă exact ideile sale muzicale. Numai atunci a îndrăznit să îl cînte în public. Trebuie să adaug că nu cred că am azuit pe cineva dînd o asemenea interpretare studiului care să o egaleze pe aceea a lui Lipatti. Uneori socotea că în loc să explice „cum să exersezi" un anumit pasaj, ar fi mai bine să-l ilustreze. Studentul putea să înveţe mai mult urmărind acea coordonare extraordina-

Scanned with OKEN Scanner

ră dintre muzică, așa cum o concepea el și mișcările necesare pentru a o exprima. Lui Lipatti îi plăcea să spună celebra fabulă a furnicii și centipedului, cînd unul dintre noi îi punea prea multe întrebări.

„Furnica l-a privit zile în șir pe centiped cum mergea, cum își mișca picioarele cu o eleganță și coordonare perfectă pînă cînd, într-o zi, cu teamă și admirație, și-a luat inima în dinți și l-a întrebat: «Domnule Centiped, cum poți să-ți miști picioarele atît de frumos, cum poți să mergi atît de simplu și elegant?» «Nu știu» i-a răspuns centipedul, merg pur și simplu». «Cu siguranță că știi exact ce ai de făcut în fiecare moment, altfel nu te-ai putea mișca într-o ordine atît de perfectă.»

Flatat de această remarcă, centipedul a promis să se gîndească și să-i explice furnicii în ziua următoare. Furnica a venit foarte emoționată de dimineață și a așteptat dar centipedul nu a apărut. Îngrijorată, s-a dus să-l caute la rădăcina unui copac. «M-am străduit atît de mult să-mi dau seama cum merg, m-am încurcat din ce în ce mai mult și iată-mă ...nu știu ce să fac, nu mai pot să merg»".

Lipatti credea că, precum centipedul, pianistul trebuie să aibă o coordonare naturală, să se miște liber, fără să analizeze prea mult. El credea în studiul analitic detaliat al mișcării pe care o face dar insista asupra faptului că trebuie să existe o fuziune totală între gîndirea muzicală — structura armonică și ritmică liniile melodice, emoția — și realizarea pianistică. Mai presus de orice, interpretul trebuie să posede spontaneitate în interpretare. Ori de cîte ori unul dintre noi trebuia să apară în public, el ne dădea următorul sfat: acum, după ce ai muncit bine și ți-ai studiat programul în cele mai mici amănunte și cînd știi cum ți-ar place să fie interpretat, execută-l așa cum simți. Gîndește-te numai la muzică nu și la ceea ce ți-am spus să faci sau cum aș vrea eu să interpretezi.

Mă gîndesc deseori la timpul petrecut în orele lui Lipatti care se desfășurau ca un Curs special, cu toți studenții prezenți, deoarece el susținea că era foarte important pentru noi să ne ascultăm unul pe celălalt. În felul acesta învățam să ascultăm cu atenție propria noastră interpretare. Nu toți studenții săi erau foarte talentați dar el lucra cu fiecare cu aceeași seriozitate și interes indiferent de problemele pe care le întîmpina. Dacă tehnica digitală nu era adecvată el nu recomanda studii pentu agilitatea degetelor ci insista ca studentul să exerseze mișcarea lentă a sonatelor, nocturnelor și altor piese care cer un ton cantabil și o linie legatto.

Desigur toate problemele tehnice erau studiate în detaliu, prin muzică. În cazul meu, cînd m-am înscris la clasa sa, eram nerebdător să cînt cu exuberanța și temperamentul unui tînăr pianist. El a socotit că eram prea încordat și tonul meu era cam abrupt. Cu mare răbdare mi-a arătat cum să-mi folosesc greutatea brațelor, cum să realizez suplețea încheieturii și cum să-mi dezvolt tehnica digitală pentru a avea „degete de fier în mănuși de catifea", cum descria un critic pianistica lui Lipatti. El m-a făcut să-mi dau seama că tonul meu strident era rezultatul lipsei de unitate dintre intențiile muzicale și gesturile fizice.

A fost o zi tristă cînd sănătatea șubredă l-a silit să părăsească Conservatorul din Geneva. Pentru mine și pentru colegii mei — printre care artiști ca Bela Siki, Fred Weiss, Fernanda Kayser, Aimé Leonardi și alții cîțiva — anii aceia reprezintă o experiență unică la multe nivele ale conștiinței. Credo-ul artistic al lui Lipatti, nobila și inspirata scrisoare către un tînăr pianist în care a cuprins atîta artă cît se putea transmite în scris va fi întotdeauna un testament pentru elevii săi care, la rîndul lor, se vor strădui să-l transmită studenților lor. Astfel, arta lui Lipatti rămîne cu noi.

Jacques CHAPUIS
Director al Asociației europene a profesorilor de pian

(Traducere din limba franceză de Emilia Comișel)

Scanned with OKEN Scanner

MIC CHESTIONAR ÎN AJUTORUL COMPOZITORILOR DE MUZICĂ UȘOARĂ ȘI JAZZ

După cum susține Leonard Bernstein, și mulți artiști mari și competenți dinaintea lui și după el, SIMȚUL sau instinctul muzical este un fenomen de bază, o stare aparte a omului, fără de care nu se poate porni actul de creație ; dar acest *instinct nu este suficient* pentru realizarea și finisarea operei de artă, din cauza unei lipse regretabile : este orb ! Pentru acest motiv el trebuie ajutat cu GÎNDIREA lucidă, cu meșteșugul însușit prin studiul sistematic, cu raționamentul creatorului gînditor (valabil de altfel pentru orice act de creație cultă).

Din dorința de a veni în ajutorul compozitorilor în momentul autocontrolării pieselor, am formulat succint sub forma unui chestionar un număr de cca 30 de întrebări, axate în principal pe melodie, construcția și structura ei atît în micro cît și în macro — dar nu în exclusivitate, fiindcă la complexitatea unei piese de muzică, ușoară sau jazz contribuie mai multe elemente muzicale (și extramuzicale).

Comisiile noastre de creație judecă și apreciază lucrările în general după asemenea criterii și cred că este bine ca ele să fie cunoscute de toți creatorii (amatori și profesioniști).

Înainte de a considera o lucrare finisată și înainte de a da-o în vileag, verificați dacă răspunsurile la cele 30 de întrebări sînt pozitive — altfel cu siguranță piesa va avea lipsuri sau carențe.

Fiindcă în cadrul muzicii ușoare și al jazzului există multe variante ale formei de lied, ne referim la forma complexă a prototipului de șlagăr tradițional, urmînd ca aceste întrebări să fie adaptate și la alte variante ale formei de la caz la caz (de exemplu Blues-ul are o singură secțiune și este o formă originală de jazz ; de asemenea „Stranger in the night" din genul muzicii ușoare are tot o singură parte ; „Over the rainbow" din filmul VRĂJITORUL DIN OZ are două secțiuni etc.).

Reamintim pe scurt forma complexă (schema fără repetiții) : CUPLET și REFREN, care și el la rîndul său constă din două secțiuni distincte : *cap de refren și middlepart*, aranjate și evoluînd într-un fel anume. Firește că acest schelet nu apare niciodată așa direct sau simplist, ci va fi îmbrăcat sau învăluit și ajustat în felul următor :

2—4 ...măsuri — *Introducere scurtă*
4+4 sau 8+8 măsuri
(sau asimetric liber) — *Cuplet*
cap A_1, A_2, B middlepart, A_3
8 măs. 8 măs. 8 măs. 8 măs.
(vestitele „32 de măsuri") — *Refren*
2, 3, 4 ... măsuri — *Coda*

Se știe că dintre toate aceste secțiuni, *capul de refren A* trebuie să reprezinte centrul de greutate — miezul piesei. —

Apoi pe baza acestei scheme se pot face reluări — modulate eventual — după diferite cerințe : text, cronometraj, dans și alte criterii, *dar dinaintea Codei(!)* care va apare o singură dată. Se poate relua Da Capo (inclusiv introducerea), sau numai de la Cuplet, numai Refrenul, sau numai de la Middlepart, ș. a. m.

De asemenea, știut fiind că orice formă muzicală se naște numai prin confruntare — comparație între fragmente (secțiuni, părți), pornim de la prima întrebare, și anume de domeniul macro-ului :

1. Care este exact forma piesei și prin ce argumente este ea jusificată ? (forma în sine, cronometraj impus, text, scenă-dans, film, TV, etc)

2) Cele trei părți (?) — cuplet, cap de refr. middlepart contrastează bine între ele ca factură recitativ-arie ? Sînt trei secțiuni diferite melodic — și ca acompaniament — păstrînd totodată unitatea stilistică, evitînd pericolul monotoniei ? Ca atare motivele sînt bine alese ?

3) Jocul (dialogul) terminațiilor — mai ales în interiorul capului de refren A este satisfăcător — cruză masculină-feminină, metacruză masculină-feminină, etc. ?

4) Are melodia un singur punct culminant (suficient de lung) și acela este amplasat cînd și unde trebuie — adică după jumătatea frazei la 2/3, 3/4, 4/5, 5/6 ?

5) Dar momentele culminante sînt bine pregătite prin gradații (melodic, ritmic, armonico-modulant) și corespund țesăturii înalte (de forță) în cazul pieselor vocale ? (Trebuie să ai în vedere pentru cine scrii : un instrument sau voce umană).

6) În cadrul melodiei notele lungi, punctele de odihnă — respirație, sînt bine repartizate ?

Scanned with OKEN Scanner

7) Middlepart-ul per total se divizează clar în două jumătăți (simetrice sau nu) evidențiind prin a doua jumătate că ea constituie secvențarea primei semifraze — adică middlepart-ul este clar contsruit ?

8) Semifrazele middlepart-ului, ocolind repetarea armoniilor din cuplet și cap de refren, pleacă și se întorc fericit (terminînd pe o dominantă a primului acord din refren) ?

9) Intrarea (apariția) refrenului este bine pregătită, evidentă sau trece cumva pe neobservate ?

10) Piesa conține — tot spre evitarea monotoniei — toate cele trei tipuri de GRUPURI DE MOTIVE (tipul A=a,a — două motive la fel, tipul B=a,b — două motive difeite, tipul C= cu primul motiv mai greu decît cel de-al doilea) precum și motive de legătură — adică motive ce se lungesc peste spațiul alocat pentru două motive obișnuite ?

11) Dialogul în micro și macro (întrebare-răspuns în cadrul grupelor, semifrazelor și frazelor) este clar și evident ?

12) Tipurile de semifraze sînt clare și adecvate genului respectiv (se știe că șlagărul de mare circulație are scheme mai sărace în motive noi decît o piesă de linie, mai pretențioasă în privința liniei melodice, cu o expresivitate mai pronunțată) ?

13) Pe ce componente ale acordurilor stau pilonii melodiei (pe fundamentală, terță, 5, 6, 7, 9, 11, 13, etc.) și evoluția lor în acest domeniu este logică, sau monotonă și haotică ?

14) Genul este bine determinat — în primul rînd melodic, apoi și prin formulele armonico-ritmice ale acompaniamentului ? Și este un gen „la zi" (cunoașteți aceste genuri ?) adecvat melodiei sau este o „căsătorie forțată" — adică inadvertență stilistică ?

15) Spre a nu se încăleca melodia de către acompaniament (și prin fundal armonic, replici, contramelodii) acesta este bine detașat pe verticală și orizontală — și timbral în cazul orchestrației ?

16) Din p. d. v. armonic și ritmic, caracterul funcțional deschis-închis al cadențelor este logic și evident ? Există urcări și coborîri pe cercul cvintelor ?

17) Acordurile ca structură (complexitate și tensiune) sînt bine repartizate, acordul cel mai tensionat coincide cu momentul culminant al piesei ?

18) Purtătoarea — adică complexul de acompaniament metrico-ritmico-armonic de sub melodia principală are o desfășurare logică, artistic adecvată ? Este bine închegată și de sine stătătoare ? (La imprimările succesive se vede acest aspect la primul canal — secția ritmică).

19) Contrastul — unitatea între fragmente, sînt bine realizate la purtătoarea în sine ?

20) Atît tonalitățile, dar mai ales diferența la frecvența schimbărilor armonice (între fragmente diferite) sînt logice și au puterea de a convinge ? Contribuie prin aceasta la claritatea piesei ?

21) Pe notele lungi (sau pauze) ale melodiei, mișcările complementare (replicile) au fraza (viața) lor proprie și logică ? Se nasc racorduri ?

22) Referitor la sfîrșitul piesei : Coda, finalul este concludent, compus după legile compoziției ? (Sau se termină fără sfîrșit ?)

23) Conține lucrarea caracteristici spre a reprezenta școala noastră de compoziție ?

24) Melodia are personalitate și originalitate (atît substanța banală cît și asemănările cu piese existente, fie autohtone sau străine, constituie un pericol nicidecum neglijabil !) ?

25) Beneficiază piesa de acel „tonifiant", farmecul și surprizele necesare oricărei muzici reușite (gradații-scăderi) ? Cu alte cuvinte : respiră în mod corect, sau este numai o pastă sonoră uniformă, care decurge de la cap la coadă fără ca să lase vreun moment de reținut în amintirea ascultătorului ?

26) Concordanța TEXT-MUZICĂ este bună ?

27) Interpretul ales se potrivește cu piesa ?

28) Orchestra (tipul de formație) este potrivită cu atmosfera și caracterul compoziției ?

29) Aranjamentul este și el o creație (după regulile acestei arte !) în slujba piesei — sau reprezintă doar un acompaniament banal, de duzină ? Este clar, transparent și simplu dar eficient ?

30) La înregistrări : captarea și mixajul servesc bine lucrarea ?

Cînd considerați o piesă (aproape) terminată, verificați-o după cele 30 de întrebări de mai sus, dar aceasta cu ochii și urechile „celor din afară" !

Dacă nu răspundeți cu un „DA" ferm la toate punctele, mai bine revizuiți lucrarea — spre binele ei, spre binele tuturor, spre binele muzicii noastre !

Richard BARTZER

Scanned with OKEN Scanner

Din concertele Filarmonicii „George Enescu"

HORIA ANDREESCU—SUMIKO NAGAOKA

Pentru moștenirea enesciană, acest tezaur de frumuseți românească, procesul unei continue reveniri asupra operei, prin studii de cercetare muzicologică și noi abordări interpretative se dovedește necesar, căci numai astfel noile generații vor prelua vie și generoasă o asemenea muzică. Pe orizontul acesta, mereu deschis, se situează splendida versiune a *Simfoniei a II-a*, oferită în concertul Filarmonicii de către Horia Andreescu (6—7 mai). Reprezentant al unei pleiade dirijorale în plină ascensiune, Horia Andreescu a știut să-i descifreze sensurile, să construiască un edificiu măreț în care trăiesc multiplele înțelesuri ale unei narațiuni sonore de mare complexitate. Meritul cel mai de seamă ni se pare a fi tocmai ridicarea pe primul plan a logicii ideilor, fără nici o pierdere expresivă, urmărindu-se cu sensibilitate și luciditate destinul atît de pasionant al fiecărui personaj tematic, în periplul evoluției sale. Neîndoios, Horia Andreescu are acum experiența și autoritatea creării unei versiuni proprii, originale și interesante, care să pledeze pentru această capodoperă mai puțin populară printre partiturile enesciene.

În același program, momentul sărbătoresc al împlinirii a 110 ani de la cucerirea Independenței a fost omagiat cu o pagină semnată de Mihail Jora, cantata *Mărire ție, patria mea*, redată în parametrii spectaculari ce îi sînt caracteristici, ecou al versurilor Marianei Dumitrescu. Solista Filarmonicii, pianista japoneză Sumiko Nagaoka propunea, din repertoriul postromantic, *Concertul nr. 2* de Rahmaninov, pentru a-și demonstra capacitatea de integrare într-o muzică solicitînd o mare participare afectivă. Deși tehnic și stilistic intențiile au fost pe făgașul tradiției tălmăcirii acestui *Concert*, temperamental discursul nu a avut tensiunea necesară pentru a trece peste exotismul sentimental al partiturii, în favoarea unei autentice facturi romantice.

HERBERT KEGEL—ION VOICU

Reprezentant al unei generații afirmate cu decenii în urmă, dirijorul Herbert Kegel (R. D. Germană) a mai fost oaspetele bucureștenilor în cîteva rînduri. Timpul trece și nu tuturor interpreților o asemenea legitate inexorabilă le prieste. Herbert Kegel s-a dovedit, în programul dirijat cu Filarmonica (14—15 mai) un profesionist serios, dar care în postura de artist a renunțat să trăiască necesitatea adaptării la o altă epocă și la specificul unui ansamblu cu care colaborează ocazional. Impresia aceasta se degajă din întreaga sa relație cu orchestra și cu solistul simfonicului — violonistul Ion Voicu. De ce? Pentru că Herbert Kegel și-a conceput programul „în afara" specificului unui anumit moment, cu exactitatea obiectivă a unui dirijor coordonator impunînd o concepție în care rigiditatea și tradiția par să se contopească. Este adevărat, *Muzica concertantă* a lui Boris Blacher nu a mai răsunat de mult sub cupola Ateneului. Dar modernitatea ei, de acum cinci decenii, s-a transformat într-o pitorească exuberanță germană „à la" Copland, cu structuri ritmice previzibile. Din punctul de vedere dirijoral ea părea că anunță obiectivitatea unei lecturi stricte, ce avea să-și pună amprenta și pe *Simfonia a IV-a* de Schumann. Poate că am dori astăzi, ascultînd această *Simfonie*, să descifrăm împreună cu interpretul argumentele unei muzici ce îi anunță pe Wagner și Brahms, nu să urmărim doar succesiunile unor simetrii ritmice și de sonorități purtînd pecetea trecutului. Fără a voi, ascultîndu-l pe Herbert Kegel ne-am amintit de reușurile aduse simfoniilor schumanniene care ar fi, pare-se, partituri pianistice orchestrate fără abilitate. În ce privește dialogul cu Ion Voicu, în *Concertul* de Ceaikovski, relația a rămas de asemenea la nivelul replicilor, nu al unei autentice consonanțe. Nu din partea solistului care, chiar dacă din punct de vedere tehnic stă mai puțin în lumina razelor de soare, știe să ne învăluiască în farmecu-i caracteristic de a face din vioară o voce a sufletului.

CRISTIAN MANDEAL—DAN GRIGORE

Reascultînd *Clopotele Alba Iuliei* de Nicolae Beloiu am recunoscut intactă impresia de la prima audiție a lucrării — aceeași emoție a sunetului care conduce imaginația într-o lume a fabulosului, scrutînd vecurile și restituind sensul gloriei cetății transilvane. Cred că unisonul cu Cristian Mandeal a fost datorat tocmai transparenței intențiilor componistice, convingătoare atît pentru dirijor și orchestră, cît și pentru public. În așteptarea audiției *Simfoniei a V-a* de Honegger, care promitea să fie momentul culminativ al programului (21—22 mai), ne-am reîntîlnit cu Dan Grigore, solist al *Concertului* de Schumann. O consistentă compensație față de săptămîna anterioară — această interpretare a muzicii ilustrului romantic. Starea de tensiune poetică domină cîntul lui Dan Grigore, dezvăluind o atitudine personală în fața unei partituri cu nenumărate versiuni celebre. Siguranța demersului pianistic, din care întîmplătorul lipsește total, a deschis larg accesul spre fluiditatea frazei și unitatea întregului, argumentînd chiar unele soluții interpretative cu care sîntem mai puțin obișnuiți. Cristian Mandeal i-a răspuns ca un autentic partener, transformînd fiecare intenție în replică, la aceiași parametri de stil și expresie.

Cum spuneam, *Simfonia* lui Honegger era așteptată cu mare interes de toți ascultătorii care nu au plecat din sala Ateneului după piesa solistică. Recompensa a fost pe măsură, căci Cristian Mandeal reușește deplin să se identifice cu spiritul acestei atît de dramatice opere. Desigur, este și genul de muzică potrivit temperamentului său ardent, mai aproape de starea conflictuală decît de cea lirică. Dirijorul a smuls orchestrei — în deplin acord cu muzicienii ei — accente tulburătoare prin incisivitate, tensiune și tragism, semnînd o interpretare personală care se ține minte.

Grigore CONSTANTINESCU

Scanned with OKEN Scanner

CONCERT DE CONCERTE

Tînărului dirijor Dorin Frandeș i-a revenit dificila sarcină de a asigura acompaniamentul a patru concerte, la pupitrul unei orchestre a Radioteleviziunii Române cu o componență întrucîtva diferită de cea cu care sîntem obișnuiți (în 14 mai).

Concertul pentru vioară și orchestră de Ana Maria Avram a avut-o ca solistă pe tînăra interpretă Luminița Petre-Rogacev. Lucrarea are anumite „improprietăți" dacă ne gîndim la accepțiunea tradițională a respectivei forme (este, mai curînd, un Poem concertant sau o Fantezie), unele inegalități de scriitură și orchestrație. Dincolo de aceste inerente neajunsuri, ea anunță însă reale aptitudini și o frumoasă perspectivă pentru această foarte tînără compozitoare, susținută de o bună pregătire profesională.

Dacă interpretarea Luminiței Petre-Rogacev a fost mai nesigură aici, în *Concertul pentru vioară și orchestră* de Brahms am putut asculta, din nou, momente de frumoasă muzică, interpretate pe măsură. Personal, aș obiecta în fața unor pasaje ușor „forțate", ca sonoritate și agogică, ușor în afara stilului, preferînd o redare mai sobră a unei partituri mai degrabă clasice decît romantice.

Cel mai reușit moment al serii l-a oferit tînărul oboist Adrian Petrescu, în *Concertul pentru oboi și orchestră KV 314* de Mozart. Un sunet de o deosebită noblețe, o frazare inteligentă și sensibilă deopotrivă, o muzicalitate înnăscută, într-un cuvînt, un remarcabil talent — acestea sînt atributele unui instrumentist „din prima linie" a tinerei generații de muzicieni.

Ligia Oprean-Popa, în *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră* de Beethoven ne-a oferit o versiune sobră, ușor impersonală uneori. Interpretarea se susține, avînd cîteva momente foarte frumoase, bazate pe o bine înțeleasă naturalețe, ajutată și de acompaniamentul exact, asigurat cu profesionalism tuturor lucrărilor din program.

MUZICA SECOLULUI XX

Atelierul de muzică contemporană „Archaeus" a susținut, în 10 mai, un concert cu lucrări românești de dată (relativ) recentă, divers dispuse stilistic. Am ascultat așadar lucrări tributare unor orientări de extremă contemporaneitate, ca să ne exprimăm astfel, alături de alte pagini unde anumite orientări estetice și stilistice ale unor perioade anterioare își spun un cuvînt hotărîtor, fără a fi prin aceasta înscrise într-o linie, într-o descendență epigonică.

„Ceasuri" pentru ansamblu cameral de Doina Rotaru „fructifică" extrem de fertila idee a poli-temporalității; avem aici de-a face nu exclusiv cu suprapuneri de tempi incompatibili sau indiferenți reciproc, ci cu o anumită „regie" a desfășurărilor, în care întîlnim momente de sincronie sau compatibilitate (tempii se află, unii față de alții, în raporturi aritmetice simple) alături de momente de (nu prea complicată) „detașare" între liniile melodice și temporale. Lucrarea se subsumează unor principii arhitectonice, compozitoarea oferindu-ne așadar un model de a rezolva această interesantă idee în baza unor bine definite articulații formale. Am insistat asupra acestei interesante lucrări deoarece și alte lucrări ale serii se întemeiază, divers bineînțeles, pe principii de polifonie temporală, ca să spunem astfel. *Mozaic* de Ulpiu Vlad, în varianta pentru vioară și percuție, ascultă, în linii mari, de aceleași principii (nu insistăm asupra acestei extrem de valoroase lucrări, despre care s-a scris mult), la fel și fragmentele din *Quasiopera* lui Liviu Dănceanu, lucrări interesante, necesar însă a fi privite în perspectiva mai largă a contextului din care au fost desprinse.

Alte pagini oferă noi „rezolvări" pentru aspectul melodic al muzicii, structurînd forma muzicală prin prisma identităților personajelor sonore (predominant e aici aspectul și configurația cantilenelor). Aici putem integra *Sonata-Glossa pentru clarinet solo* de Felicia Donceanu, lucrare de expresivitate degajată din scrierea unor linii care — se aude limpede — sînt ingenios ordonate în spațiul muzical (și poate, mai puțin în timp, autoarea așezînd această dimensiune în plan secund). Tot aici putem introduce piesa *„Carnyx" pentru clarinet solo* de Șerban Nichifor, care „melodicizează" (întrebuințăm acest termen, oarecum forțat, din pricina sugestivității sale) într-o manieră foarte spectaculoasă structuri armonice alcătuind o piesă de certă reușită. Și tot aici am putea alătura și *Trio pentru pian, clarinet și chitară* de Adrian Rațiu, unde precumpănitoare sînt raporturile austere între sunete, țesătura fiind astfel rezultantă a gîndirii și nu fir conducător pentru gîndire (citește — organizare formală în primul rînd), ca în multe din piesele precedente, compozitorul realizînd o pagină cu multe momente de real interes.

Oarecum învecinate față de această „macro-orientare" sînt piesele semnate de Fred Popovici și Cornel Țăranu. *„Suspinul unui sunet" (II) pentru ansamblu* de Fred Popovici se înscrie într-un ciclu de lucrări despre care am scris frecvent, el purtînd aceleași calități ca și celelalte lucrări recente ale sale. *„Rezonanțe" pentru chitară* de Cornel Țăranu este, după părerea mea, cea mai bună lucrare a programului, alături de piesa lui Ulpiu Vlad. Este aceasta o muzică frustă, organizată auster, unde melodica se deduce din principii ordonatoare regente, expresivitatea căpătîndu-și așadar o culoare bine conturată, „pre-gîndită". Nu aș vrea să se înțeleagă că sînt adeptul unor melodici „de rang secund", însă cred că are multă importanță maniera în care autorii își „deduc" organizările muzicale din diverse, foarte diverse axiomatici și principii constructive.

Atelierul „Archaeus", în componența sa obișnuită, a oferit interpretări sobre, bine puse la punct, constituindu-se deci în indispensabilă premisă pentru buna înțelegere a multor pagini de real interes.

CONCERT CORAL

În sala mare a Radiodifuziunii, în 19 mai, corul Radioteleviziunii Române, dirijat de Aurel Grigoraș, a oferit un interesant program de lucrări românești și universale, realizînd, cu această ocazie, și o interesantă contrapunere stilistică și estetică: lucrările românești aparțin, în majoritate, repertoriului contemporan în timp ce paginile desprinse din literatura corală universală se înscriu istoric în perioada Renașterii și a Barocului, cu precădere.

Pe lîngă piese românești de categorică impunere — *La mijloc de codru des* de G. Dima, *Răsunetul Ardealului* de I. Vidu și *Lele cu scurteică verde* de J. Movilă — am ascultat pagini românești de dată recentă. Astfel, cele două madrigale de M. Moldovan ne fac să ne gîndim din nou la extrem de expresiva scriitură a acestui mare creator român, realizată cu maximă economie de mijloace, în timp ce *Marea* (primă audiție) de D. Capoianu ne trimite cu gîndul la „elementul" evocat în titlu într-o manieră sugestivă, remarcabilă componistic, un subiect, de asemenea, de factură impresionistă constituindu-l cel al *Elegiei de toamnă* (primă audiție) de D. D. Botez, aici scriitura fiind marcată de elementele răzbătînd

Scanned with OKEN Scanner

cu pregnanță din marea operă a acestui creator. Alt mod de înțelegere a programatismului — subiect atît de interesant cuprins în literatura corală, în general — răzbate din paginile lui Doru Popovici, în *Cîntece de dragoste și pace*, scriitura corală a autorului fiind cea cu care autorul ne-a obișnuit, în linia unei interesante austerități, a maximei economii de mijloace. Cea mai interesantă lucrare a serii, după părerea mea, a fost *Suita scurtă* (primă audiție) de Al. Pașcanu, lucrare cuprinzînd interesante contraste expresive, simț al umorului, o remarcabilă știință a exploatării plenare a posibilităților aparatului vocal, a cîntului antifonic și, în primul rînd, a valențelor melosului nostru popular.

În partea a doua am auzit pagini de Th. Morley, G. Costeley, Th. Welkes, C. Janequin, O. di Lasso, G. da Venosa și J. S. Bach (nu mai reproducem titlurile aici). Reliefăm calitatea interpretării, păstrînd însă unele rezerve în privința forțării emisiei vocale în momentele de intensitate sonoră mare, astfel încît uneori, vocile aveau ceva ușor vulgar.

Menționînd aportul de calitate al multor muzicieni — Florica Toma, Liliana Boanță, Angi Tănase, Ruxandra Vodă, Ruxandra Donose, Carol Herca, Dan Stoenescu, Andrei Cahora, Emil Nanu, Ioana Thomasz, Vasile Sfiea, Mihai Bisericanu, soliști vocali și instrumentiști de-a lungul serii — putem sublinia apăsat valoarea repertorială a unui concert judicios gîndit și pregătit, valoarea interpretativă (mai puțin unele momente, amintite mai sus) a ansamblului și a conducerii, a momentelor solistice și colective de-a lungul unui concert „dificil", rezolvat însă la înălțimea la care trebuie să se situeze această formație în fața căreia se ridică multe, multe pretenții.

DIRIJOR OASPETE

Dirijorul craiovean Modest Cichirdan nu este la prima sa apariție pe scenele de concert bucureștene, el convingîndu-ne, în repetate rînduri, că este posesorul unei tehnici dirijorale excelent puse la punct, gîndirea sa muzicală fiind aici fermentul care stă la baza unor interpretări convingătoare. Acestea sînt impresii care ne-au fost reconfirmate de evoluția sa, în 21 mai, la pupitrul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, prezentînd un program alcătuit interesant.

„Melos IV", concert pentru clarinet și orchestră de Fred Popovici, este o lucrare ilustrînd preocupări datînd de cîțiva ani și pregătind complexa orientare îmbrățișată acum de acest interesant tînăr compozitor. În cîteva cuvinte, temelia partiturii o constituie prelucrarea unor sugestii de sorginte folclorică și bizantină, modalitatea de prelucrare însăși fiind organic extrasă din aceste generoase „izvoare", ea reducîndu-se, în linii foarte generale, la scriitura heterofonică. Caracteristicile lucrării țin aici de interesante „rarefieri" ale acestui procedeu, de adecvarea sugestiilor la cerințele formei concertante, la reușita partiturii contribuind hotărîtor aportul tînărului clarinetist Leontin Boanță.

Concertul pentru pian și orchestră în re minor KV 466 de Mozart este o „dură" piatră de încercare pentru orice interpret. Tînărul pianist sovietic Arkadi Sevidov ne-a oferit o interpretare care poate fi sintetizată subliniind obiectivitatea privirii, o anumită atitudine de neimplicare față de textul muzical, o oarecare „prudență" în fața sensibilității mozartiene, atît de caracteristice. Redarea partiturii se susține, ei lipsindu-i însă o anumită forță de convingere deoarece interpretul nu și-a asumat acel risc al configurării unei clare atitudini în fața capodoperei; în asemenea cazuri, a nu risca exclude orice posibilitate de „cîștig".

Simfonia a IV-a de Mahler, solistă soprana Georgeta Stoleriu, a constituit piatra de încercare a serii. Acestei binecunoscute partituri, Modest Cichirdan i-a dat o „înfățișare" îngrijit lucrată (bineînțeles, există aici și praguri mai înalte, de atins după multe, multe repetiții însă). Versiunea sa a avut logică, muzicalitate, amploare, sensibilitate chiar, singurele obiecții putînd fi făcute în fața unei anumite „dezarticulări", în principal cauzate de structura lucrării, peste care se poate trece numai prin multe repetiții. Menționăm contribuția de finețe a Georgetei Stoleriu, regretînd însă că, uneori, partitura vocală a fost parțial acoperită de tutti-ul unei orchestre cîntînd la limita de sus a posibilităților sale.

RECITAL DE FLAUT

Am avut prilejul să ascult, în sala mare a Radiodifuziunii, în 26 mai, un recital de flaut susținut de doi tineri interpreți italieni: Enrico di Felice, acompaniat la pian de Eddi di Nadai, prezentînd unui public nu prea numeros lucrări preclasice și clasice din repertoriul acestui instrument atît de pretențios în ceea ce privește noblețea sonorității, firescul frazării, al „ducerii" cantilenelor.

Ce se poate spune așadar pe marginea acestui recital? În primul rînd, trebuie observat că repertoriul propus — *Sonata op. 13 nr. 6* de Vivaldi, *Sonata op 2 nr. 3* de Clementi, *Sonata în do major* de Donizetti, *Serenada op. 41* de Beethoven — se înscrie în acel perimetru stilistic în care flautului i se oferă ceea ce el are mai specific, mai caracteristic: bogăția, farmecul cantilenelor. Din acest punct de vedere, cei doi interpreți au rezolvat bine dificilele probleme ridicîndu-se, pe nesimțite am putea spune, din aceste pagini simple în aparență dar atît de complexe și de pretențioase în realitate. Enrico di Felice are un sunet plăcut, de o „intimitate" camerală prin excelență, folosește un vibrato de frecvență și amplitudine medii, astfel încît sonoritatea sa nu are nimic forțat, neoferind însă nici o particularitate care să o distingă în mod deosebit. Pentru mai multă plasticitate, mai multă putere de sugestie, am putea spune că Enrico di Felice este un excelent instrumentist „de orchestră", în privința însă a datelor solistice caracteristice rămînînd mult spațiu de discuție. Renunțînd la a mai insista asupra fiecărei lucrări în parte — rezolvările lor interpretative au fost, în general, de un nivel perfect comparabil — vom spune concluziv fără a omite meritele lui Eddi di Nadai (un excelent acompaniator, discret acolo unde trebuie și ridicîndu-se imediat în prim plan atunci cînd partitura o cere) că tînărul flautist italian este un instrumentist de valoare medie, cu excelente calități, canalizate și dezvoltate însă oarecum incomplet, experiența urmînd să-și spună aici un cuvînt hotărîtor.

Viorel CREȚU

Scanned with OKEN Scanner

cu pregnanță din marea operă a acestui creator. Alt mod de înțelegere a programatismului — subiect atît de interesant cuprins în literatura corală, în general — răzbate din paginile lui Doru Popovici, în *Cîntece de dragoste și pace*, scriitura corală a autorului fiind cea cu care autorul ne-a obișnuit, în linia unei interesante austerități, a maximei economii de mijloace. Cea mai interesantă lucrare a serii, după părerea mea, a fost *Suita scurtă* (primă audiție) de Al. Pașcanu, lucrare cuprinzînd interesante contraste expresive, simț al umorului, o remarcabilă știință a exploatării plenare a posibilităților aparatului vocal, a cîntului antifonic și, în primul rînd, a valențelor melosului nostru popular.

În partea a doua am auzit pagini de Th. Morley, G. Costeley, Th. Welkes, C. Janequin, O. di Lasso, G. da Venosa și J. S. Bach (nu mai reproducem titlurile aici). Reliefăm calitatea interpretării, păstrînd însă unele rezerve în privința forțării emisiei vocale în momentele de intensitate sonoră mare, astfel încît uneori, vocile aveau ceva ușor vulgar.

Menționînd aportul de calitate al multor muzicieni — Florica Toma, Liliana Boanță, Angi Tănase, Ruxandra Vodă, Ruxandra Donose, Carol Herca, Dan Stoenescu, Andrei Cahora, Emil Nanu, Ioana Thomasz, Vasile Sfiea, Mihai Bisericanu, soliști vocali și instrumentiști de-a lungul serii — putem sublinia apăsat valoarea repertorială a unui concert judicios gîndit și pregătit, valoarea interpretativă (mai puțin unele momente, amintite mai sus) a ansamblului și a conducerii, a momentelor solistice și colective de-a lungul unui concert „dificil", rezolvat însă la înălțimea la care trebuie să se situeze această formație în fața căreia se ridică multe, multe pretenții.

DIRIJOR OASPETE

Dirijorul craiovean Modest Cichirdan nu este la prima sa apariție pe scenele de concert bucureștene, el convingîndu-ne, în repetate rînduri, că este posesorul unei tehnici dirijorale excelent puse la punct, gîndirea sa muzicală fiind aici fermentul care stă la baza unor interpretări convingătoare. Acestea sînt impresii care ne-au fost reconfirmate de evoluția sa, în 21 mai, la pupitrul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, prezentînd un program alcătuit interesant.

„Melos IV", concert pentru clarinet și orchestră de Fred Popovici, este o lucrare ilustrînd preocupări datînd de cîțiva ani și pregătind complexa orientare îmbrățișată acum de acest interesant tînăr compozitor. În cîteva cuvinte, temelia partiturii o constituie prelucrarea unor sugestii de sorginte folclorică și bizantină, modalitatea de prelucrare însăși fiind organic extrasă din aceste generoase „izvoare", ea reducîndu-se, în linii foarte generale, la scriitura heterofonică. Caracteristicile lucrării țin aici de interesante „rarefieri" ale acestui procedeu, de adecvarea sugestiilor la cerințele formei concertante, la reușita partiturii contribuind hotărîtor aportul tînărului clarinetist Leontin Boanță.

Concertul pentru pian și orchestră în re minor KV 466 de Mozart este o „dură", piatră de încercare pentru orice interpret. Tînărul pianist sovietic Arkadi Sevidov ne-a oferit o interpretare care poate fi sintetizată subliniind obiectivitatea privirii, o anumită atitudine de neimplicare față de textul muzical, o oarecare „prudență" în fața sensibilității mozartiene, atît de caracteristice. Redarea partiturii se susține, ei lipsindu-i însă o anumită forță de convingere deoarece interpretul nu și-a asumat acel risc al configurării unei clare atitudini în fața capodoperei; în asemenea cazuri, a nu risca exclude orice posibilitate de „cîștig".

Simfonia a IV-a de Mahler, solistă soprana Georgeta Stoleriu, a constituit piatra de încercare a serii. Acestei binecunoscute partituri, Modest Cichirdan i-a dat o „înfățișare" îngrijit lucrată (bineînțeles, există aici și praguri mai înalte, de atins după multe, multe repetiții însă). Versiunea sa a avut logică, muzicalitate, amploare, sensibilitate chiar, singurele obiecții putînd fi făcute în fața unei anumite „dezarticulări", în principal cauzate de structura lucrării, peste care se poate trece numai prin multe repetiții. Menționăm contribuția de finețe a Georgetei Stoleriu, regretînd însă că, uneori, partitura vocală a fost parțial acoperită de tutti-ul unei orchestre cîntînd la limita de sus a posibilităților sale.

RECITAL DE FLAUT

Am avut prilejul să ascult, în sala mare a Radiodifuziunii, în 26 mai, un recital de flaut susținut de doi tineri interpreți italieni: Enrico di Felice, acompaniat la pian de Eddi di Nadai, prezentînd unui public nu prea numeros lucrări preclasice și clasice din repertoriul acestui instrument atît de pretențios în ceea ce privește noblețea sonorității, firescul frazării, al „ducerii" cantilenelor.

Ce se poate spune așadar pe marginea acestui recital? În primul rînd, trebuie observat că repertoriul propus — *Sonata op. 13 nr. 6* de Vivaldi, *Sonata op 2 nr. 3* de Clementi, *Sonata în do major* de Donizetti, *Serenada op. 41* de Beethoven — se înscrie în acel perimetru stilistic în care flautului i se oferă ceea ce el are mai specific, mai caracteristic: bogăția, farmecul cantilenelor. Din acest punct de vedere, cei doi interpreți au rezolvat bine dificilele probleme ridicîndu-se, pe nesimțite am putea spune, din aceste pagini simple în aparență dar atît de complexe și de pretențioase în realitate. Enrico di Felice are un sunet plăcut, de o „intimitate" camerală prin excelență, folosește un vibrato de frecvență și amplitudine medii, astfel încît sonoritatea sa nu are nimic forțat, neoferind însă nici o particularitate care să o distingă în mod deosebit. Pentru mai multă plasticitate, mai multă putere de sugestie, am putea spune că Enrico di Felice este un excelent instrumentist „de orchestră", în privința însă a datelor solistice caracteristice rămînînd mult spațiu de discuție. Renunțînd la a mai insista asupra fiecărei lucrări în parte — rezolvările lor interpretative au fost, în general, de un nivel perfect comparabil — vom spune concluziv fără a omite meritele lui Eddi di Nadai (un excelent acompaniator, discret acolo unde trebuie și ridicîndu-se imediat în prim plan atunci cînd partitura o cere) că tînărul flautist italian este un instrumentist de valoare medie, cu excelente calități, canalizate și dezvoltate însă oarecum incomplet, experiența urmînd să-și spună aici un cuvînt hotărîtor.

Viorel CREȚU

Scanned with OKEN Scanner

PORTRET ADRIAN IORGULESCU

La 12 mai în Studio-ul de concerte al Radioteleviziunii, sub genericul „Muzica românească în contemporaneitate" au fost prezentate 6 lucrări de Adrian Iorgulescu care au beneficiat de comentariul autorului și al lui Iosif Sava, binecunoscutul animator al multora dintre manifestările cultural-muzicale de prestigiu din Capitală.

Concertul a avut darul să prezinte succint și edificator profilul componistic al unui tînăr muzician aflat în mod cert la stadiul împlinirilor. Creația sa se sprijină pe o serioasă bază, în care talentul, cultura și pregătirea temeinică de specialitate și-au spus în egală măsură cuvîntul. Ceea ce caracterizează cu precădere creația sa este mai ales *soliditatea* formei, claritatea ideii și consecvența realizării ei într-un limbaj muzical pe deplin asumat și dominat de o voință componistică suverană. Compozitorul se supune mai puțin riscului (și-l asumă întotdeauna cu multă luciditate) cît certitudinii *operei împlinite;* pare un spirit clasic, echilibrat. Pe undeva întrevăd anumite similitudini între demersul său componistic și cel al regretatului Liviu Glodeanu care a dat în scurta sa existență unul din exemplele cele mai semnificative din muzica românească, de operă permanent dăltuită în „vine de marmură". De unde și dictonul *stilului* care este *omul.*

Desigur că întreaga lume a creației unui compozitor — nu numai tînăr dar și intens prolific, cum este Adrian Iorgulescu — nu se poate cerne (și discerne) în cîteva fraze; și nici în cele numai 6 opusuri care au făcut obiectul concertului: *Alternanțe* pentru cvintet și bandă magnetică (o lucrare în care dialogul soliștilor: Sergiu Năstase, Leontin Boan'ă, Remus Manoleanu, Anca Vartolomei și Viorica Ciurilă cu banda magnetică crea un univers contorsionat și fascinant), *Despre Noi,* șase cîntece de dragoste pe versuri proprii (compozitorul este și poet: și nu este unicul caz din muzica românească a ultimelor decenii!) care, într-un context aparent descărnat, redus la cîteva sunete (și nu numai la ele) au apărut în interpretarea (excepțională!) a Stelianei Calos și a Ancăi Vartolomei într-o deplină austeritate, *Ipostaze 4* pentru 2 percuționiști (Viorica Ciurilă și George Pane) suprapuși cu ei înșiși pe bandă care cîntă și strigă pînă la hăulit (în concepția autorului, o lucrare de încheiere și încununare a unui întreg ciclu de „Ipostaze" din care fac parte lucrări de amploare de esență mai ales concertantă), *Consonata* pentru pian (Remus Manoleanu) amintind de lucrări clasice de Webern prin aceeași deliberată fugă de retorism și banalitate (sentimentaloidă), *Cvartetul de coarde Nr. 3* (Sergiu și Valentin Năstase, Teodor Coman și Anca Vartolomei — un excelent cvartet care ar merita o activitate susținută și — ca și altele — un *nume),* o lucrare captivantă nu atît prin recursul la forme clasicizante cît prin bogăția ideilor și savoarea materialului muzical, atît de proaspăt în firescul etalării sale încît pare chiar *nou* și *Simfonia a II-a* (în parte) devenită subiectul unei înscenări coregrafice (Adina Cezar & Sergiu Anghel și grupul „Contemp") de excepție (ca de obicei!) — toate lucrările la un loc reliefează cîteva (doar) fațete ale activității de creație a muzicianului. Despre *Simfonia a II-a* ascultată singură aveam cîndva impresia că un Lutoslawsky ar fi putut să o semneze fără nici o grijă: aceasta nu în sensul „copierii" unor sensibilități (care prin definiție sînt disjuncte de la un creator la altul) cît prin siguranța folosirii unor mijloace care astăzi sînt asimilate integral de arsenalul tehnicii componistice și *acurateța* tratării unor idei strict personale. Această lucrare este fără îndoială un moment de seamă în producția personală a autorului și a întregii sale generații de creatori (nu numai români).

Concertul a avut un aspect dinamic și interesant și prin comentariul în dialog (uneori prea lung, alteori poate prea succint) dintre autor și Iosif Sava. Să nu fim nedrepți cu cei ce ne *vorbesc* despre muzică și muzicieni; azi, mai mult ca oricînd, avem nevoie de idei teoretice, poziții critice și elucidări estetice: să-i apreciem și să-i stimăm pe cei ce ne vorbesc și ne asigură cadrul propice dialogului cu autorii și cu publicul: în speță, Radioteleviziunea Română.

Nicolae BRÎNDUȘ

Turneul Operei Române din Cluj-Napoca

Cu un spectacol de operă și unul de balet, trupa Operei Române din Cluj-Napoca — atît de rar prezentă în Capitală — a ținut vreme de trei zile (în matineu și seara) afișul sălii Majestic, bucurîndu-se de un frumos succes în fața unui public dacă nu într-atît de numeros pentru cît efortul acesta artistic ar fi meritat, în schimb foarte receptiv la *noul* pe care, cum se vede, trupa îl cultivă cu credință și pasiune, ba chiar cu temeritate vis-à-vis de binețiutul conservatorism manifestat încă de către iubitorii genului.

Temerară era aici, înainte de toate, propunerea repertorială — destul de neobișnuită pentru un turneu de asemenea importanță măcar prin raritatea lui: orice s-ar spune, nu știu cîte teatre ar fi folosit ocazia aceasta, survenită odată la mulți, foarte mulți ani, pentru a prezenta exclusiv lucrări românești contemporane. Chiar dacă de la compunerea operei lui Cornel Țăranu — *Secretul lui Don Giovanni* — au trecut aproape două decenii, timp în care lucrarea s-a jucat în vreo trei-patru montări, substanța ei este încă, pentru publicul obișnuit al genului, de un „modernism" pe care acesta nu-l agrează peste măsură. Iar baletul lui Constantin Dușu și Emil Strugaru — *Noaptea nopților fără iubire* —, chiar dacă aduce foarte mult cu *West Side Story* și ca... story, și ca manieră de dans, și ca muzică, nemaisurprinzînd deci pe spectatorul de azi, nu se încadrează totuși în preferințele publicului de gen încă majoritar, adept al baletului academic.

Temerară era, apoi, însăși concepția regizorală și respectiv coregrafică a celor două spectacole, sfidînd tabù-uri ce continuă să încorseteze fantezia artiștilor mai temători față de refuzul aprioric al publicului de a accepta ieșirea din canoane.

„SECRETUL LUI DON GIOVANNI"

O echipă solistică de primă mărime (în frunte cu Alexandru Agache — interpretul lui Don Giovanni —, Georgeta Orlovschi și Mugur Bogdan, ce reușesc datorită glasurilor ample și penetrante, ca și datorită unei mai subtile înțelegeri a stilului, să-și depășească partenerii, excelenți și ei, dealtminteri: Rodica Balteș, Ștefan Popescu, Ion Iercoșan, Petre Ghilea și Mirela Cișman), alături de o orchestră formată probabil din cei mai buni instrumentiști ai trupei (întrucît dimensiunile camerale cerute de partitură permit o asemenea selecție), interpretează opera lui Cornel Țăranu cu acuratețe și mobilitate, cu convingere și contaminantă plăcere, sub conducerea muzicală fermă și inspirată a dirijorului Petre Sbârcea. Cu toate că utilizarea amplificării (poate mai puțin

Scanned with OKEN Scanner

perfectă, în condițiile de turneu) păgubește unele aspecte ale acestei muzici atît de bogate, colorate și pline de vervă comică (o muzică pe care timpul nu pare a o fi îmbătrînit cîtuși de puțin), substanța sonoră a spectacolului este, indiscutabil, de înaltă calitate. Cît privește componenta lui vizuală, realizată de regizorul Mihai Mănuțiu cu concursul scenografului Andrei Șchiopu și al coregrafei Eva Vendler, ea se distinge prin logică și fantezie. Însăși situarea acțiunii (pe o plajă) pe care au ales-o creatorii montării permite o seamă de amuzante detalii de joc ce, fără a stînjeni în vreun fel desfășurarea firului larg al evenimentelor, se constituie în admirabile momente comice de sine stătătoare, adesea echivalînd cu har paginile pur instrumentale ale partiturii. Iar interpreții — cîntăreții-actori (căci și în această a doua ipostază soliștii sînt intens și abil întrebuințați) și balerinii — au asimilat într-un mod remarcabil toate datele scenice ale spectacolului, astfel încît pare de necrezut faptul că premiera lui avusese loc doar cu trei zile înaintea reprezentației de la București.

„NOAPTEA NOPȚILOR FĂRĂ IUBIRE"

Pe o muzică de jazz de foarte bună calitate (Gershwin, Ace Cannon, Johnny Hodges, Duke Ellington, Count Basie), autorii Constantin Duțu și Emil Strugaru au construit un balet care, dacă nu este foarte original (se simte inspirația din filmele americane cu și fără dans — lucru inevitabil, de altminteri, pentru că în ultimă instanță ele constituie pentru orice realizatori ai unui tablou newyorkez un material documentar obligatoriu), este în schimb unitar, consecvent în urmărirea liniilor conducătoare ale acțiunii și ingenios în înveșmîntarea lor cu detalii semnificative. Ușoara insatisfacție a privitorului e determinată exclusiv de faptul că el a mai văzut acest gen de spectacole (chiar dacă nu erau numai de balet) și, deci, simte lipsa elementului surpriză (totul, de la întîmplări și pînă la desenul coregrafic, fiind absolut previzibil), iar nicidecum de valoarea intrinsecă a acestui demers artistic. Căci, cum spuneam, povestea are și dramatism și credibilitate, iar coregrafia exploatează cu succes schemele îndelung verificate și cu cert succes la public ale dansului de divertisment, îmbogățindu-le (în special în actul II) cu unele îndrăznețe cuceriri de ultimă oră ale baletului contemporan (cum sînt înlănțuirile unor prize de mare dificultate, executate într-o viteză incredibilă).

În ton cu coregrafia, decorurile lui Silviu Bogdan și costumele lui Andrei Șchiopu vin să întregească imaginea devenită familiară a metropolei americane, cu grandoarea și mizeria ce-i sînt caracteristice.

Dintr-o echipă de dansatori bine sudată și omogenă din punct de vedere valoric, se desprind — prin frumusețea mișcării și puterea de comunicare a emoției artistice care o încarcă — parte dintre soliști. Din păcate însă, cum distribuția n-a fost comunicată în nici un chip (dacă nu există programe de sală — lucru greu de crezut, căci spectacolul se joacă din stagiunea trecută —, ar fi trebuit măcar să se anunțe la microfon *cine ce* dansează), nu pot face altceva decît să transcriu aici numele balerinilor care figurau pe afiș, în speranța că printre ei se află și cei care m-au impresionat în mod deosebit (după socotelile mele, lista cuprinde însă și dansatori care nici n-au apărut în reprezentația de la București!): Monica Pintea-Martin, Dora Popovici, Dan Orădean, David Istvan. Adrian Mureșan, Francisc Zsigmond, Dan Sas, Lucia Cristoloveanu, Anca Opriș, Livia Tulbure, Marius Gherghel, Vasile Pop, Mihaela Bordea.

Luminița VARTOLOMEI

ENESCU ȘI MUZICA ROMÂNEASCĂ

Printre programele organizate de către Filarmonica „George Enescu" pentru elevii și studenții bucureșteni, cel din ziua de 4 mai, zi care marchează 32 de ani de la moartea ilustrului maestru al muzicii românești, s-a remarcat atît prin conținut, judiciozitatea selecției, cît și prin succesul interpretativ datorat valorosilor artiști ce și-au dat concursul la realizarea lui.

Pornit de la însuși genericul spectacolului — *„Enescu și muzica românească"* — dialogul celor doi comentatori, muzicologii Gheorghe Firca și Petre Codreanu, a abordat pe parcursul întregii prezentări acele fațete mai puțin cunoscute — adesea chiar inedite — legate de personalitatea și creația marelui artist, de valoarea și importanța lui pentru muzica din perioada interbelică, de ecourile mesajului enescian în școala românească contemporană de compoziție.

Ideile desprinse din atractivul comentariu — chiar dacă uneori (sau mai ales pentru că) ar putea suscita animate discuții și constructive dispute muzicologice — s-au situat la parametri înalți informaționali și formativi pentru tînăra generație, căreia i-a fost destinat *ab initio* concertul (dar care, cu părere de rău trebuie spus, nu a onorat spectacolul efectiv de mare calitate artistică, punînd un serios semn de întrebare asupra eficienței organizatorice a beneficiarilor) fiind liantul unui program deosebit de instructiv, caracterizat prin ineditul pieselor alese și varietate stilistică și de gen a compozițiilor românești, de la Enescu pînă astăzi, de la orgă, harpă, și clarinet, soliști pînă la formații camerale protagoniste ori acompaniatoare.

Seara încheiată admirabil de Valentin Georghiu și Cristina Anghelescu cu interpretarea de excepție a *Sonatei a III-a, „în caracter popular românesc"* de George Enescu a cuprins o inteligentă selecție, fie din creațiile mai puțin cunoscute ale marelui muzician (așa cum a fost *Allegro de concert pentru harpă cromatică*, căreia Ion Ivan Roncea i-a dat o tălmăcire impresionantă prin virtuozitate și temperament solistic) fie prin anume transcripții și adaptări ale unor binecunoscute lucrări cum sînt *Preludiu și fuga* din *Suita în stil vechi*, interpretate de astă dată la orgă cu concursul lui Nicolae Licaret, ori cîteva dintre *Liedurile pe versuri de Clément Marot*, la a căror frumoasă imagine au concurat interpretarea sopranei Bianca Manoleanu și a tenorului Vladimir Deveselu alături de formația „Concordia" în interesanta versiune pentru soliști și cvintet de suflători realizată de Gheorghe Firca. Regretabila absență a basului Pompei Hărășteanu a lipsit din păcate întregirea programului „Enescu" de audierea fragmentului programat din *Oedip*. Lucrările selecționate însă din creația lui Constantin Silvestri — mai puțin cunoscutele dar atît de contemporanele, ca stil, *Cîntece* pentru pian în inteligenta tălmăcire a pianistului Remus Manoleanu —, interesanta *Sonată pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah, scrisă *pentru* și interpretată minunat *prin străduința* lui Aurelian Octav Popa și patru din cele *Șapte piese serioase* oferite prin intermediul cvartetului de coarde „Serioso" condus de Radu Ungureanu și aplaudat și de către autorul lor, compozitorul Wilhelm Berger, au contribuit — așa cum spuneam și la început — atît prin calitatea și conținutul de substanță al muzicii oferite cît și prin deplina probitate profesională a interpreților (care au onorat prin prezența și realizarea lor spectacolul) la deplina reușită a unei stări de elevată muzică românească.

Doina Paron-FLORIȘTEAN

Scanned with OKEN Scanner

ANSAMBLUL „HYPERION" — CONCERT DE MUZICĂ ŞI POEZIE ROMÂNEASCĂ

Frecvenţa concertelor de muzică şi poezie românească pare menită să puncteze evoluţia paralelă a creaţiei artistice din cadrul celor două limbaje artistice, relevînd sensuri şi direcţii într-un peisaj de mare varietate. Bunăoară, programul susţinut de ansamblul *Hyperion* condus de Iancu Dumitrescu pe scena Ateneului Român, duminică 24 mai, a reliefat nu numai imaginea unora dintre căutările muzicienilor actuali în domeniul artei sunetelor, ci şi profilul uneia dintre marile certitudini ale poeziei noastre contemporane, prin versurile lui Nichita Stănescu, recitate de actriţa Olga Bucătaru.

Concertul, prefaţat de Fred Popovici, şi-a propus parcurgerea unui larg arc repertorial — de la „reformulări" instrumentale ale unor cînturi bizantine pînă la explorări actuale ale universului sonor. Ar fi fost, desigur, interesant de urmărit continuitatea şi metamorfozarea unor coordonate stilistice proprii autorilor înscrişi în program, după cum, firește, ar fi fost mult mai bine venită o mai precisă „identificare" prin titlu a lucrărilor puse în lumină de membrii formaţiei (muzicieni ale căror valenţe creatoare şi profesionalism sînt mereu şi viguros accentuate în partiturile redate); dar aceste aspecte au fost estompate prin neconcordanţa dintre ordinea anunţată în foarte succintul cuvînt introductiv şi cea realizată în fapt.

Alternanţele lui Iancu Dumitrescu, pentru cvartet de coarde, şi-au relevat în versiunea bine construită a membrilor formaţiei „Serioso" spectaculozitatea scriiturii bazate pe forţa contrastelor, pe un anumit echilibru al proporţiilor. Exemplificînd orizontul componistic mai recent al aceluiaşi autor, *Nimbus solara*, pentru ansamblu şi bandă magnetică, ne-a reintrodus în acel univers al explorărilor muzicale ce implică puternic individualitatea interpretativă, profilul instrumental propriu al fiecăruia dintre cei aflaţi în scenă. În coordonate aparent similare, lucrarea *Hierofonii beta* de Călin Ioachimescu a conturat o lume de sugestii sonore, guvernată de principiile sale ordonatoare, în timp ce *Suspinul unui sunet* de Fred Popovici a înscris prin sonorităţile ansamblului, pianului şi cvartetului o nouă filă a ciclului „Introducere în anatomia sunetului". Diferenţiată prin specificul şi structura sa, piesa *Taaroa* pentru clarinet şi bandă de Corneliu Cezar a purtat amprenta rafinamentului frazei lui Aurelian Octav Popa.

Marcînd o continuitate în preocupările ansamblului *Hyperion*, momentele de muzică bizantină au pus din nou în lumină melopeea cu tentă încantatorie prin dimensiunea timbrală a instrumentelor de suflat, învăluind-o în simplitatea unor armonizări prin isonuri, sau în cea a unor punctări ale percuţiei.

Anca Ioana ANDRIESCU

UN NOU MUSICAL ROMÂNESC — „ASTA-I CIUDAT" DE LAURENŢIU PROFETA ŞI EUGEN ROTARU

Musicalul *Asta-i ciudat* de Laurenţiu Profeta şi Eugen Rotaru pleacă de la poezia şi teatrul lui Miron Radu Paraschivescu, din care autorii au realizat un poem de teatru muzical, graţie curajului şi fanteziei cu care au intervenit în tiparul original. Autorii şi-au dat pe faţă fără reţinere izvoarele inspiraţiei lor, care sînt teatrul lui Brecht, şi, în parte, muzicalul occidental. Prin afecţiunea cu care au tratat subiectul, prin munca aflată la baza încercării şi — s-o spunem de la început — a reuşitei lor (dovadă numeroasele aplauze la scenă deschisă), ei au izbutit un succes sigur, în pofida unor stîngăcii în interpretarea primului spectacol. Dar stîngăciile se elimină pe parcurs, ca să rămînă ideea tălmăcită cu tot mai multă siguranţă, cu elan din ce în ce mai mult.

În grindina de dialoguri şi monologuri un rol determinant a avut Eugen Rotaru, al cărui dar de a se adresa tuturor, în proză şi vers, nu poate fi contestat. El a abordat în pînza textului un dialog viu, căruia nu-i lipseşte curajul nici în momentele dificile — critice chiar! —, cînd autorului i se cere, pe lîngă supleţe, şi măsură în limbajul folosit de personaje.

Amfitrionul spectacolului a fost Studioul de teatru al I.A.T.C., pe a cărui scenă, nu prea încăpătoare, se poate ajunge — atunci cînd există însufleţire — la admirabilul spaţiu al ideilor, al criticii, al meditaţiei şi efuziunii lirice. O cîrciumă din mahalaua de odinioară generează cadrul acţiunii — sau al ne-acţiunii? — dramatice — în care eroii, fâpturi aflate, în trecut, la marginea societăţii, îşi caută vindecare de lipsuri, neajunsuri şi frustrări printr-o boemă poetizată de muzica inspirată a lui Laurenţiu Profeta.

De la bun început remarcăm contribuţia la reuşită a cîntecelor *O căsuţă cu flori multe*, *Cînd inima oftează*, *Balada păguboşilor*, excelentul tablou coregrafic pe textul lui Miron Radu Paraschivescu din „Cîntice ţigăneşti", izbînda deplină a tabloului mucal-coregrafic *Ea e o hoaţă*, unde Roxana Colceag a urmărit elocvenţa gestului şi expresia atitudinilor, obţinînd o izbîndă deplină fără a recurge la vreun artificiu.

Izbînda este, bine înţeles, în primul rînd a autorilor Eugen Rotaru şi Laurenţiu Profeta, ca şi a regiei lui Gelu Colceag, a scenografiei Dianei Cupşa şi, firește, a interpretării studenţilor Studioului de teatru al I.A.T.C.

Tot ce am fi dorit, de-a lungul tramei musicalului, este ceva mai multă tensiune dramatică, dar studenţii-actori au căutat să compenseze această carenţă printr-o participare şi dăruire totală. Îmbinînd lirismul cu umorul, crisparea cu supleţea, ei au oferit figuri sugestive, ca acelea ale lui *Broască* (Ionel Mihăilescu), *Şarpe* (Claudiu Stănescu), *Comisarul* (Marius Bindea), sau *Mangelica* (Maria Eremia), *Floricica* (Oana Ştefănescu), *Băiatul de prăvălie* (Teodora Mareş) ş. a.

În muzica sa, Laurenţiu Profeta a reuşit să radieze, prin cîntecele sale, viaţă, ele fiind concepute într-o manieră cuceritoare. Ca şi în ciclul său de cîntece inspirate de versurile lui Miron Radu Paraschivescu, compuse în urmă cu două decenii, Profeta a înfăptuit o sinteză nouă a cîntecelor de mahala printr-un efort şi o inspiraţie pe care spectatorul neiniţiat nu le poate bănui.

În cazul lui Laurenţiu Profeta ne aflăm în prezenţa unei arte sigure, care îmbină spontaneitatea cu travaliul cel mai amănunţit, temele ivite dintr-o invenţie imediată fiind prelucrate cu temeinicia şi răbdarea unui giuvaergiu.

Avem, astfel senzaţia unei prospeţimi, adînc înrădăcinată în muzica lăutarilor mahalalelor care s-au exprimat din totdeauna într-un limbaj înflorat şi sintetic totodată, redat cu mare măiestrie de compozitor. A fost ajutat din plin de pitorescul subiectului şi al versurilor, de avîntul imprimat de Eugen Rotaru întregului text, tălmăcit de studenţii-actori cu un minim de erori. Fluxul de atenţie şi de dragoste, cu care premiera a fost urmărită, onorează publicul, capabil să se bucure fără reţinere de diversitatea şi bogăţia teatrului românesc al epocii noastre.

George SBÂRCEA

Scanned with OKEN Scanner

BACH LA MINELE MOTRU

Viața mi-a dăruit bucurii deosebite scrutînd chipurile celor ce ascultă muzică. Am privit de pe scenă mii de auditori în sălile de concert construite în ultimii ani în Spania, la Centre Pompidou din Paris, în Sala Conservatorului din Moscova, în marea sală de concerte din Beijing, într-un amfiteatru studențesc din Havana, în săli improvizate în sate din Elveția sau Olanda. Trăiesc de decenii reacțiile publicului la Ateneu, în Studioul Radioteleviziunii, în sălile Filarmonicilor și teatrelor muzicale din întreaga țară sau în casele de cultură de la Sighetul Marmației la Mangalia.

Nicăieri nu am încercat, nu am simțit mai adînc puterile catartice ale muzicii decît în zilele lunii aprilie cînd în cadrul unor acțiuni organizate în centre muncitorești din județul Gorj am susținut alături de actorii Valeria Seciu, Ovidiu Iuliu Moldovan, clarinetistul Aurelian Octavian Popa, violoncelistul Alexandru Moroșanu patru recitaluri de muzică și poezie clasică unind pagini hotărîtoare ale istoriei muzicii și literaturii de la Bach la Enescu și de la Eminescu la Blaga și Nichita Stănescu.

În săli în care marea muzică și marea poezie sînt mai puțin prezente în programe, sute și sute de spectatori au înțeles, după două ore de muzică și poezie, că un preludiu de Bach, un sonet de Shakespeare, *Scrisoarea a 3-a* de Eminescu sau un poem de Blaga rămîn puncte nodale ale istoriei culturii, că sînt bunurile noastre ale tuturor, că trebuie să revenim mereu asupra lor.

Unică a fost din acest punct de vedere întîlnirea pe care am avut-o la mina Lupoaia. Sute de mineri au venit la ieșirea din șut, la concertul — spectacol al artiștilor invitați. După *Dansul țărănesc* al lui Constantin Dimitrescu, Ovidiu Iuliu Moldovan a rostit *Scrisoarea a 3-a* de Eminescu, iar Valeria Seciu a recitat *Iubesc ploile* de Ana Blandiana. Priveam sala... Chipurile se luminau pe minut ce trecea. Bucuria contactului cu marea artă dădea roade. I-am propus lui Aurelian Octav Popa să atacăm o *Siciliană* de Bach. Nu cred că a mai avut cineva „curajul" de a cînta o piesă de Bach la gura unei mine. Rezultatul a fost nesperat. S-a cerut să bisăm...

Ce adînci sînt prejudecățile din noi... Priveam sala și știam mai mult ca oricînd că o suită de Bach este mai accesibilă decît un vals de Johann Strauss, că un preludiu, o Fugă de Bach deschid drumurile spre marea muzică, spre muzică în general tot atît de mult ca orice piesă romantică pe care o programăm de obicei în concerte populare.

Concertul de la mina Lupoaia-Motru a durat 45 de minute și am certitudinea că dacă nu ne grăbeam spre concertul programat la orele 17, la Casa de cultură din Motru, spectatorii ar fi rămas multă vreme cu Bach și Eminescu.

Sorbeam clipele, gîndeam la puterile muzicii și poeziei și găseam explicația succesului deosebit al manifestării în temeritatea cu care am oferit capodopere. A doua zi a avut loc un concert — spectacol similar la Combinatul de lianți și azbociment de la Bîrsești. Am cîntat pagini din creația lui Vivaldi, Marcello, Enescu. Valeria Seciu, Ovidiu Iuliu Moldovan au rostit versuri din Eminescu, Blaga, Nichita Stănescu. După amiaza, în marea sală de sport din Tg. Jiu am rămas timp de aproape două ore în aceleași constelații. În finalul concertului, *Pasărea măiastră* a lui Tiberiu Olah a sunat drept un suprem omagiu adus meleagurilor care l-au dat lumii pe Constantin Brâncuși.

Fiecare moment poetic, muzical a fost însoțit de aplauze... aplauze pentru capodopere, aplauze pentru lucrările care au dobîndit perenitate, care au biruit și vor birui veacurile prin înaltul lor mesaj, prin încărcarea lor de idei, prin perfecțiunea construcției, prin modul în care au fost secole un model, o călăuză, prin capacitatea de sinteză a trecutului și de anticipare a viitorului.

GEORGE PASCU—MENTOR MUZICAL

George Pascu împlinește în anul 1987 — 75 de ani. Străluciți muzicieni a cunoscut Iașul în această perioadă, de la Alexandru Zirra, Antonin Ciolan, Mircea Bârsan, Al. Garabet, Ella Urmă la Radu Constantinescu, Achim Stoia, Constantin Constantinescu, Ion Baciu, Vasile Spătărelu... Deși cu o operă mai puțin întinsă, George Pascu mi se pare un reprezentant definitoriu al cetății muzicale, adevărat *Spiritus rector* al muzicii ieșene.

Elev al lui Caudella, Zirra, Ciolan, licențiat al Universității ieșene, violonist, violist, dirijor, profesor, muzicolog de temeinică formație, George Pascu și-a legat viața de toate momentele hotărîtoare ale istoriei muzicii ieșene.

A fost conducătorul Filarmonicii „Moldova", în ani hotărîtori pentru existența Așezămîntului.

A fost primul dirijor al coralei „Gavriil Musicescu" în anii în care Iașul dobîndea prima Societate corală subvenționată de Stat.

A fost Decan într-un Conservator ce-și reorganiza în 1960 activitatea pentru a fi la înălțimea talentelor Iașului.

A fost timp de jumătate de veac profesorul tuturor celor care au învățat în școlile muzicale ale Iașului dragoste de cultură, istorie, pămîntul și sufletul muzical al României.

George Pascu este de cinci decenii neobositul organizator de concerte-lecții pentru masa iubitorilor de artă ai orașului. De la prelegerile cu care deschidea în anii de după război concertele săptămînale ale Filarmonicii, pînă la serialul de audiții organizat de Biblioteca „Gh. Asachi", George Pascu a fost un deschizător de drumuri în planul educației muzicale, autorul unei metodologii în popularizarea artelor.

Deasupra tuturor virtuților profesionale, George Pascu rămîne un simbol al dăruirii, bunătății, căldurii, înălțimii și frumuseții morale, pe care muzica le sădește doar în slujitorii dovediți a avea sufletul necesar marii arte.

Părăsind acum 35 de ani clasa de istorie a muzicii, de muzică de cameră a profesorului George Pascu, viața mi-a oferit privilegiul de a poposi în mari centre culturale ale lumii, de a sorbi învățăturile unor strălucite artiști și oameni de cultură ai contemporaneității.

George Pascu mi-a dăruit însă în anii tinereții tolul : repere istorice și stilistice esențiale pentru înțelegerea drumurilor muzicii, elemente fundamentale de axiologie culturală, dragoste nemăsurată pentru muzică și muzicieni, iubire fără hotar pentru tradițiile și locurile muzicale ale Iașilor.

Iosif SAVA

Din nou despre tinerii compozitori

Se pare că mai desele contacte pe care cei mai tineri compozitori bucureșteni le au cu publicul le sînt benefice. Lăudabila inițiativă a Radioteleviziunii de a-i programa și pe o scenă prestigioasă cum este Studioul T 4 a dat parcă un nou impuls și manifes-

Scanned with OKEN Scanner

tărilor ce se desfășoară în Sala „Enescu" a Conservatorului Ciprian Porumbescu. Astfel, ultimul concert cameral găzduit aici la 11 mai a beneficiat de un frumos program de lucrări și de un mănunchi de interpreți de excepție.

Cele două cadete ale echipei (!), studente în primul an, au abordat publicul cu detașarea unor creatoare cu experiență, și lucrul acesta a fost posibil grație unor lucrări bine realizate. Reascultarea *Suitei pentru pian* de Ioana Mărculescu ne-a confirmat buna părere pe care ne-o formasem cu o lună înainte cînd același pianist remarcabil (Aladár Racz) o tălmăcea cu finețe și sensibilitate pe podiumul de concerte al Radioteleviziunii. Echilibrul neoclasic, arhitectonica bine gîndită sînt atribute majore ale unei muzici care promite. Diana Vodă se demonstrează a fi în același timp o compozitoare interesantă și o excelentă pianistă. Interesantă în sensul bun al cuvîntului, mai precis demonstrînd o elasticitate remarcabilă în gîndire: cele opt preludii pentru pian sînt desenate cînd nervos, cînd cu tușe grațioase, sugerînd un ansamblu foarte bine închegat. Din suita pentru pian am reținut mai ales momentele de meditație lirică sau cele de tensiune; credem că un final „în forță", alert ar fi constituit o încheiere mai fericită decît acel excelent recitativ care însă s-ar fi aflat la locul lui (este o simplă sugestie) mai degrabă ca penultimă parte.

Reascultînd *Trio-ul pentru flaut, vioară și violă* de Dan Dediu, ne-am reconfirmat excelentele aprecieri despre autor, dar și despre interpreții lui. Indiscutabil acest *Trio* este o lucrare ce sugerează semnătura unui compozitor ce-și stăpînește cu detașare mijloacele de expresie (și nu este robul limbajului). Publicul, generos în aplauze, a răsplătit nu numai pe compozitorul Dan Dediu ci și pe cei trei instrumentiști dăruiți cu harurile de preț ale interpretării: Florin Tudor (un flautist cu o intuiție și o muzicalitate ieșite din comun), Valentin Năstase (violonist sigur pe instrument, maleabil și prompt în intervenții) și Constantin Bordei (violist care mînuiește fericit sensibilitatea cu inteligența).

În fine Arleziana Sîrghie a abordat cu destul succes lirica de dragoste a lui Lucian Blaga, realizînd o atmosferă apropiată de cea degajată de celebrul *Izvorul nopții* (din „Poemele luminii" de Blaga). O formație unitară (Sipp Imre — bariton, Cristian Bulgaru — clarinet și Otilia Panaitescu — flaut) a asigurat o lectură cursivă textului muzical (care ar mai fi cerut însă o aprofundare superioară).

Prezentarea programului a fost realizată în foarte bune condiții muzicologice, cu seriozitatea și concizia care o caracterizează, de studenta Mirela Stoenescu

Dan BUCIU

VALERIU ROGACEV

Recitalul tînărului pianist Valeriu Rogacev (17 aprilie 1987) a avut un program care ar fi făcut cinste oricărui solist experimentat. Cele trei sonate — *a VII-a de Prokofiev, Sonata* de Alban Berg și *Sonata în si minor* de Liszt — toate solicită interpretului viziune monumentală, încărcătură interioară de mare intensitate, amploarea resurselor interpretative și o virtuozitate pe măsură. Dar o virtuozitate foarte diversificată de la o piesă la cealaltă, atît în problematică cît și în rezultanta ei sonoră.

Sonata a VII-a de Prokofiev a găsit în Valeriu Rogacev un interpret care știe să dea dezlănțuirilor motrice percutanță, vitalitate ritmică, sunet tăios, după cum o intuiție fină a scurgerii timpului muzical l-a ajutat să închege lungile suprafețe statice din *Andante*. Deși concentrat mai mult asupra aspectului agresiv-dinamic al muzicii, pianistul a găsit o expresie îndeajuns de convingătoare acelui lirism, în aparență simplu dar greu de pus în relief, atît de specific lui Prokofiev.

De asemenea lirismul arzător, poezia dureroasă a *Sonatei* de Alban Berg au fost surprinse cu o uimitoare maturitate. Amănuntele au fost decupate cu atenție, fără a se pierde însă din vedere linia mare a devenirii formei. Scriitura complexă a partiturii a fost descifrată cu o claritate care demonstrează înțelegere analitică dublată de percepție sensibilă; imaginile sonore au avut personalitate, rostirea frazei intensitate și putere de comunicare.

Virtuozitate, amploare a sunetului, susținere, sînt desigur calități pe care foarte tînărul pianist le posedă într-un grad care îl așează în eșalonul de frunte al generației sale. Dar *Sonata* de Liszt nu este o „piesă de virtuozitate". Sumă a unei întregi concepții creatoare, operă *faustiană* prin complexitate, ea îmbină reflecția filozofică, introspecția, învolburările romantice, fluminările extatice, patosul declamator etc. Desigur, este un univers emoțional de extreme greu de închipuit la vîrsta adolescenței, dar ceea ce poate fi amendat este atitudinea interioară față de această partitură — piatră de încercare chiar pentru mari pianiști — în sensul că bravura instrumentală nu are în acest caz valoare decît supusă total sensurilor adînci ale muzicii, că tensiune nu înseamnă neapărat supralicitare sonoră (cam obositoare prin monotonie), că poezia se obține prin simplitate în rostirea muzicală și nu prin subliniere pompoasă etc.

Și cam aceleași obiecții s-ar putea aduce și interpretării *Sonatei în la major KV 331* de Mozart. I-aș sugera lui Valeriu Rogacev să reflecteze asupra faptului că dinamismul, gestul muzical, elocvența, au la Mozart o substanță unică, particulară, care nu se rezolvă pe calea strălucirii instrumentale, să-i spunem, cantitative.

În esență, un recital care configurează, odată mai mult, personalitatea — în această etapă de dezvoltare — a unui artist cu frumoase perspective, cu mijloace instrumentale redutabile, cu o capacitate de sinteză și un suflu care îl fac apt pentru un repertoriu de mare anvergură pianistică și — am convingerea — și pentru unul de esențializare expresivă.

Elena ZOTTOVICEANU

CLUJ-NAPOCA

CONCERTE ȘI RECITALURI

Fără-ndoială, un recital susținut de Andrei Agoston și Ferdinand Weiss oferă din capul locului garanția unei prestații de înaltă ținută profesională, iar afluența publicului, la 2 aprilie, în sala Studio a Conservatorului „G. Dima" pentru a-i urmări pe cei doi protagoniști într-un program care a cuprins lucrări de: Händel *(Sonata a IV-a în re major)*, Enescu *(Lăutarul)*, Chausson *(Poème)* și Beethoven *(Sonata nr. 8 în sol major)* confirmă justețea afirmației noastre. Deși sub aspectul ansamblului echilibrul și colaborarea vioară-pian au fost fără repros pe tot parcursul recitalului, ne exprimăm totuși preferința pentru modul de interpretare a *Sonatei nr. 8* de Beethoven, redată în cadrul unor parametri dinamici de o discreție cu adevărat camerală, cu un conținut extrem de bogat și variat în tensiuni interioare. Recitalul ne-a lăsat însă și umbra unui regret, acela de a nu fi putut asculta admirabila suită enesciană *„Impresii din copilărie"*, integral, într-o posibilă variantă de referință, semnată de acești muzicieni din prim ordin.

După un foarte apreciat recital susținut la 6 aprilie (în program: Mozart, Debussy și Enescu — *Sonata în fa diez minor*, remarcabil intuită ca stil —), Jean-François Antonioli (Elveția) a interpretat a doua zi, în cadrul unui Festival Mozart dirijat de Emil Simon, *Concertul în sol major, K. V. 453, pentru pian și orchestră* cu o muzicalitate de înaltă clasă, care a avut darul de a stimula intens potențialul cre-

Scanned with OKEN Scanner

ator al membrilor colectivului simfonic. Programul concertului a fost prefațat de *Uvertura la „Flautul fermecat"* și s-a încheiat cu *Simfonia nr. 41 în do major — „Jupiter"* — într-o versiune caracterizată atît prin grija față de elementele de detaliu, cît și prin judicioasa integrare a acestora în ansamblul arhitectonic.

Două Concerte de valsuri (13 și 14 aprilie) abundente în „poante" mai mult sau mai puțin „vieneze", dar nesemnificative din punct de vedere al interpretării, dirijate de Atsushi Nukii (Japonia), au demonstrat — dacă mai era nevoie — încă o dată, că asemenea programe nu mai pot fi prezentate oricînd și în orice condiții, în fața unui public exigent, care a avut prilejul de a asculta aceeași muzică, tot cu Filarmonica clujeană, dar condusă în chip strălucit de Kurt Wöss, ca să nu mai vorbim de inevitabilele comparații pe care oricine le face astăzi, cu celebra Filarmonică vieneză în concertele sale tradiționale televizate, sub bagheta unor Boskowski, Maazel sau Karajan.

La 17 aprilie, Paul Staicu ne-a prezentat în primă audiție absolută, *Concertul pentru clavecin și orchestră de cameră — „Creanga aurie"* — de Terényi Ede, (solistă : Ecaterina Botár) lucrare ce inaugurează cel de al doilea ciclu de piese concertante ale compozitorului, de astădată în spirit clasic. (Reamintim că primul ciclu a fost inspirat din universul stilistic preclasic și baroc). Expresie a renașterii naturii în primul ei anotimp, muzica acestui nou opus degajă o atmosferă senină, pulsînd în ritmuri vioaie, de o suplă eleganță. Încă de la primele măsuri, surprinde utilizarea microfonului pentru amplificarea rezonanțelor clavecinului, care captează și modifică prin difuzor, concomitent, și intervențiile nsamblului camerai alcătuit din instrumente de coarde și un grup de percuție, fapt ce va dobîndi, după cum vom putea constata ulterior, atributele unei metafore. Într-adevăr, noile efecte timbrale, alături de limbajul modal ca element catalizator al diverselor transfigurări ale materialului, introduc auditorul într-o lume muzicală plină de neprevăzut, dar nu și șocantă, în care deschiderile spre noi orizonturi par a nu se mai sfîrși. Pînă la un punct apreciabilă, această avalanșă de idei influențează însă, după opinia noastră, proporțiile lucrării în sensul unei supradimensionări.

În continuare, am ascultat *Concertul în si minor pentru violoncel și orchestră* de Dvořák în interpretarea lui Ivan Monighetti (URSS), impresionantă mai cu seamă datorită realizării tehnice impecabile, iar în final, *Simfonia a IV-a* de Beethoven, unde Paul Staicu s-a impus prin însușirile sale de excelent muzician. Sub mîna sa sigură și expresivă, orchestra a cîntat cu o sonoritate îngrijită, fără exagerări în nuanțele maxime, cu „pianissime" abia sesizabile, de o deosebită expresivitate, adecvate orizontului stilistic al acestei creații, prea rar executată în sălile noastre de concert.

Din *Integrala sonatelor pentru vioară și clavecin* de J. S. Bach în viziunea de un vibrant lirism a lui Ștefan Ruha și a Ecaterinei Botár, am ascultat (23 aprilie) primele trei din aceste capodopere, care în ambianța oferită de Muzeul de artă clujean, au declanșat puternice ecouri în spațiul spiritual al unui numeros public.

Ludovic Baci a inclus în programul concertului său din 24 aprilie, două lucrări de maximă consistență : *Concertul nr. 1, în re minor* de Brahms, cu Dana Borșan ca solistă și *Simfonia a V-a pentru cor și orchestră, pe versuri de Eminescu* a lui Anatol Vieru, în primă audiție la Cluj. În privința Danei Borșan, despre care ne-am exprimat elogios și cu alte ocazii, putem spune că ea și-a reconfirmat și de astă dată înaltele însușiri interpretative, impresionînd prin vigoarea temperamentului său „strunit" în permanență de exigențele unei muzicalități de prim rang. Păcat însă că acommpaniamentul lui Ludovic Baci a urmărit doar realizarea unei simple sincronizări între orchestră și solist, fiind lipsit de flexibilitatea necesară unei conlucrări eficiente și pe plan artistic. În schimb, mai convingător a fost dirijorul în simfonia lui Anatol Vieru care, sub conducerea sa, a obținut un real succes.

Prima parte — „Peste vîrfuri" — a acestei monumentale lucrări, debutează cu legănarea melodică a unor trepte modale cromatizate. Pe parcurs, dinamica și contururile melodice se vor dovedi ilustrative în raport cu textul literar al corului, ale cărui intervenții sînt în general menajate, datorită unei scriituri mai rarefiate în plan instrumental, ce se amplifică însă în secțiunile destinate comentariului simfonic. Cea de a doua parte — Colinde, colinde..." — mai alertă, se dezvoltă prin tratări polifonice, într-o succesiune ce sugerează reverberații fizice, cu puternice ecouri psihice. De fapt, ecoul este prezent în întreaga simfonie nu doar ca o simplă transpunere muzicală, ci exprimînd o idee, cea a repetitivității infinite într-un spațiu spiritual, repetiție, fie evidentă, fie abia sesizabilă, ducîndu-ne cu gîndul la unele creații ale minimalismului contemporan. După epuizarea cîtorva strofe corale, orchestrația — pînă acum extrem de economicoasă în toate compartimentele — se amplifică. Apar momente de „liber", controlate, cu pînze armonice diafane la corzi și suflători și cu „punctări" melodice la percuție, printr-o serie de instrumente „celeste" *(campagnoli, vibrafon, triangolo, cloches chinoises sau clochettes)* pregătind o nouă intervenție a corului care prin imitații, ca expresie a acelorași ecouri, evoluează în acest nou mediu „sideral". Spre partea a treia — *„Dintre sute de catarge"* — se trece fără întrerupere. Ideea perenității alături de cea a veșnicei schimbări este în chip magistral cuprinsă într-o amplă formă de passacaglie ; ca o generoasă revărsare de variațiuni ale tuturor parametrilor muzicali. Spre final, compozitorul se dispensează de consoanele obsedantului text : *„vînturile, valurile."*, exprimînd astfel vuietul *(v, i, u, i, e)* sau vaietul *(v, a, u, i, e,)* pentru a utiliza mai apoi doar o singură vocală *(u)*, pe un fond melodic articulat din atacurile vocilor corale, în valori ritmice mari, pe un larg spațiu de desfășurare. Cu ansamblul coral în prim plan, marcînd violent cuvintele („vînturile, valurile...") se intră de asemenea fără răgaz în ultima parte a simfoniei — *„Glosă"* — unde comentariul orchestral încontinuu variat și din ce în ce mai rarefiat ca densitate a scriiturii instrumentale se derulează în paralel cu recitarea versurilor eminesciene, la unison de către corul bărbătesc, pe o pedală în registrul grav, pînă la completa stingere fizică a muzicii ale cărei ecouri par a se repeta la infinit în conștiința noastră.

Înlocuindu-l în ultimul moment pe Lazar Berman (devenit, din păcate indisponibil din cauza unei îmbolnăviri subite), Ștefan Ruha a interpetat (joi 30 aprilie) cu strălucitoarea-i virtuozitate, dar poate mai reflexiv ca de obicei, *Anotimpurile* de A. Vivaldi sub bagheta lui Petre Sbârcea care, în continuare, ne-a oferit suita *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski — Ravel, într-o versiune de excepție. Cu maximă economie în gestica dirijorală, semn al unor decantări interioare, el a lăsat, orchestra „să cînte", iar valoroșii componenți ai acestui colectiv de prim ordin, s-au întrecut parcă pe ei înșiși atît în intervențiile solistice cît și în cele de grup sau în plenul ansamblului, realizînd împreună o superbă culminație în grandiosul final al suitei.

Deci, un succes de zile mari care, alături de alte evoluții remarcabile îl situează pe Petre Sbârcea printre dirijorii favoriți ai exigentului public clujean.

Casiu BARBU

Scanned with OKEN Scanner

ARTA STUDENȚEASCĂ LA MOMENTUL COMPETIȚIEI

26—27 aprilie : bogăție de evenimente muzicale în entuziasta atmosferă studențească a Clujului. Profesioniști sau amatori, soliștii instrumentali și vocali, ansamblurile camerale, corale, simfonice și-au confruntat însușirile artistice în cea de-a XVII-a ediție a Festivalului artei și creației studențești din cadrul „Cîntării României".

Diferitele secțiuni ale concursului s-au desfășurat în paralel, în sălile Conservatorului clujean sau la Casa Universitarilor, ceea ce a determinat imposibilitatea audierii tuturor participanților. Așadar, surprindem doar unele momente care ulterior au putut fi selectate și în funcție de rezultatele anunțate la Festivitatea de premiere din 28 aprilie. Cronica de față (asemenea unor file de jurnal) transpune numai cîteva fragmente ale unei ample manifestări.

Pentru spectaculozitatea sa, vom începe cu profilul canto, care, în afară de delimitarea pe genuri, de diferențierea vocilor feminine de cele masculine, a celor înalte de cele grave, a fost împărțit într-o mulțime de subsecțiuni, nu întotdeauna adecvate registrului vocal-expresiv al unor participanți. Enumerarea solistelor ce au obținut premiul I debutează cu Gladiola Nițulescu (soprană lejeră, an IV București) și Ramona Eremia (soprană coloratură, an I Cluj-Napoca), continuînd cu glasul cristalin, muzical, calitățile actoricești, farmecul Siminei Ivan (soprană lirico-lejeră, an V București), precum și cu excepționala sensibilitate, putere de comunicare tensionată a mesajului, rafinamentele dinamice și emoționale ale Angelei Burlacu (soprană lirico-spință, an III București) — unul din punctele culminante ale concursului de canto. Dacă Andreea Lory (soprană lirico-spintă, an III Iași) a impresionat mai puțin plăcut prin apariția scenică stridentă, prin unele sunete forțate, dimpotrivă, Ruxandra Donose (mezzosoprană, an IV București) s-a remarcat prin distincție, interiorizare, timbru cu totul deosebit, iar Cristina Iordăchescu (mezzo-soprană, an II București) — printr-o voce puternică, bine lucrată tehnic și muzical, însă pe alocuri ușor voalată.

În domeniul glasurilor bărbătești s-au evidențiat : Alexandru Badea (tenor liric an III București), cu claritate și căldură interpretativă, bașii Mihnea Lamatic (an III București) și Ion Țibrea (an I Cluj), poate acesta din urmă cu o mai mare disponibilitate afectivă comparativ cu colegul său Lamatic. Vocea penetrantă, frumoasa conducere a discursului muzical l-au impus pe Ioan Pojar (tenor spint, an IV Cluj); pe de altă parte, neacordarea premiului I pentru bariton ni se pare justificată de nivelul mai scăzut al bucureștenilor Dorin Mara (an II) și îndeosebi Imre Sipp (an V), la care se poate aplica expresia „a se încînta de propria voce".

În trecerea în revistă a cîtorva instrumentiști, ne bazăm pe impresii culese atît din Festival cît și din două recitaluri anterioare ale studenților Conservatorului „Ciprian Porumbescu" pe scena Ateneului Român, manifestări susținute în vederea actualei ediții de la Cluj. Astfel, menționăm tehnicitatea desăvîrșită a lui Gabriel Croitoru (an IV), căreia i-am preferat profunzimea, trăirea intensă a Luminiței Rogacev (an IV), ambii deținători ai primului trofeu violonistic. Tot pe locurile de frunte s-au situat violistul Teodor Coman (an III), cu o nobilă tălmăcire a lui Enescu, violoncelistul Carol Huros (an IV), pe care îl caracterizează o inteligență muzicală aplicată cu succes în creațiile contemporane, precum și clarinetistul Emanuel Oros (an IV), ce îmbină virtuozitatea cu știința valorificării celor mai diverse efecte instrumentale.

În cadrul competiției pianistice nu am asistat la evoluția celor trei studenți ce au obținut premiul I (Adrian Goiți — an I Cluj, Octavian Arion — an II Cluj, Lorena Țecu — an III București), din cauza suprapunerii orelor cu proba de două piane (integrată muzicii de cameră), căreia i-am acordat întîietate pentru ineditul ei. Duo-ul clujean — Amina Truică, Mirela Chișbora — a demonstrat seriozitate, bună asamblare în sonorități camerale, claritate în intenții. Dar una din cele mai remarcabile audiții din Festival a fost prilejuită de Dan Dediu, Aladár Racz (București) : gradarea fantastică, de la murmur la dezlănțuirea orchestrală a *Valsului* de Ravel, ca și redarea *Sonatei* expresiv-originală a lui Dan Dediu au dezvăluit maxima dăruire artistică și sufletească, perfecta comuniune între doi pianiști de excepție, care reușesc mereu să electrizeze publicul.

Deschidem aici o paranteză, legînd-o de numele lui Dan Dediu (anul II) ce s-a afirmat și în concursul de compoziție, primind premiul I al secției camerale (cu *Trio-ul pentru flaut, vioară și violă*) împreună cu Anca Aleman (anul III București), ce și-a prezentat *Sonete pentru Carin*. La muzica corală, Iuliei Cibișescu (anul II Cluj) îi este apreciat poemul *Humanitas*, iar *Toccata pentru orchestră* a Luizei Caloianu (anul III București) triumfă în genul simfonic.

Referitor la acest gen, revenind la interpretare, relevăm cîteva impresii : pitorescul din *Trei dansuri românești* de Th. Rogalski, tălmăcite de Orchestra simfonică a Conservatorului bucureștean — dirijor Aurel Niculescu, temerara și magistral împlinita inițiativă a Orchestrei de cameră „Dinu Lipatti" (Cluj), condusă de Casiu Barbu — aceea de a include în program *Preludiul la unison* de G. Enescu, și, în sfîrșit, varietatea repertorială și expresivă a orches trei camerale „Concerto" (București), îndrumată de Dorel Pașcu.

În încheierea itinerarului parcurs prin Festivalul studențesc integrat „Cîntării României", trebuie amintite cele două coruri de cameră : cel ieșean „Cantores Amicitiae" (dirijor : Nicolae Gâscă) și cel bucureștean „Gaudeamus" (dirijor : Gheorghe Oprea) ce au oferit autentice momente de elevație artistică. „Cantores amicitiae" a emoționat profund auditoriul în deosebita și dificila lucrare a lui Myriam Marbe — *Ritual pentru setea pămîntului*, dovedind puritate timbrală, finețe a detaliului sonor, iar „Gaudeamus" s-a caracterizat prin reliefarea contrastelor de atmosferă între piese sau în interiorul acestora, prin verva și vivacitatea din *Colindă de pricină* de Adrian Pop sau *Sîrba pe scaun* din *Suita scurtă* a lui Alexandru Pașcanu (primă audiție).

Chiar fragmentare, notele unui spectator care a pătruns în sălile unde două zile a răsunat muzică de dimineață pînă seara pot reflecta, credem, climatul unic al vieții artistice tinerești ; această primăvară ce precede viitoarele cariere, ediția a XVII-a a *Festivalului artei și creației studențești* nu și-a dezmințit idealurile.

Valentina SANDU

Scanned with OKEN Scanner

TIMIȘOARA MUZICALĂ — I —

Concerte simfonice și camerale

Aflată la a XII-a ediție, „Timișoara muzicală", manifestare încadrată în amplul Festival Național „Cîntarea României", s-a desfășurat anul acesta pe timpul concentrat a două săptămîni (16—30 mai 1987). Reunind forțele muzicale ale orașului (Orchestra simfonică, formații camerale, soliști), agenda de concerte a inclus la loc de cinste atît soliști invitați de peste hotare, cît și soliști de prestigiu din alte centre culturale ale țării. Publicul timișorean a avut astfel posibilitatea să urmărească interesante seri muzicale, realizate cu măiestrie interpretativă, cuprinzînd lucrări variate din literatura universală și română, într-o largă paletă stilistică, de la preclasicism pînă la contemporaneitate.

Filarmonica de stat „Banatul" avîndu-i la pupitrul dirijoral (în ordinea programării) pe : Remus Georgescu, Petru Oschanitzky și Volker Rohde (R.D.G.) a susținut patru concerte în care creația simfonică românească și-a aflat locul de frunte : *Simfonia a VII-a „Volume"* de Pascal Bentoiu, *Simfonia a V-a* de Liana Alexandra și *„La piessa concertante" pentru vioară, vibrafon, celestă și orchestră* (primă audiție absolută) de Mihai Șerban Ungureanu. Soliștii acestor concerte, pianistul sovietic Arkadi Sevidov (în *Concertul nr. 1 în si bemol minor pentru pian și orchestră* de Ceaikovski), violoniștii Ion Voicu (în *Concertul în re major pentru vioară și orchestră* de Ceaikovski, împreună cu Ștefan Fatyol (în *Concertul în re minor pentru două viori și orchestră* de J. S. Bach) și Gabriel Popa (în *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră* de Prokofiev) precum și tînăra pianistă Andreiana Roșca (în *Concertul nr. 3 în do minor pentru pian și orchestră* de Beethoven) au demonstrat măsura talentului lor, dăruind publicului clipe de adîncă trăire și vibrație muzicală.

Demne de remarcat sînt și recitalurile instrumentale susținute de organistul Armin Thalheim (R.D.G.), cu lucrări de H. Büchner, D. Buxtehude, J. S. Bach, J. Alain și lucrări personale între care *Improvizații pe o temă folclorică românească*, dublul recital al violoncelistei Alexandra Guțu și pianistului Dragoș Mihăilescu (în programul cărora a figurat o primă audiție absolută, *Sonata pentru violoncel și pian* de Teodor Caciora), precum și recitalul susținut de violonista Cornelia Bronzetti acompaniată la pian de Suzana Szörenyi, cuprinzînd lucrări de Schubert.

O interesantă contribuție a adus-o în cadrul Zilelor „Timișoarei muzicale" corul a cappella, dirijat de Diodor Nicoară (avîndu-i ca soliști pe Liliana Ourcea, Maria Morariu, Ina Crețu și Sergiu Țapuchievici) care au prezentat, alături de capodopere din repertoriul coral universal, un program de prime audiții de muzică românească aparținînd compozitorilor : Vasile Spătărelu, Iovan Miclea, Cornel Trăilescu, Doru Popovici, Liviu Comes, Felicia Donceanu, Alexandru Pașcanu și Irina Odăgescu.

De asemenea meritorie se înscrie inițiativa trioului instrumental alcătuit din : Emil Șein (clarinete, saxofon, blockflöte), Dan Suciu (percuție) și Sorin Petrescu (pian) de a prezenta publicului timișorean un program alcătuit din prime audiții de muzică de cameră contemporană incluzînd lucrările : *„Ceasurile" pentru clarinete, blockflöte, pian și percuție* de Doina Rotaru, *„Gestures" pentru clarinet bas și pian* de D. Manneke, *„Cadența" pentru percuție solo* de T. Röder, *„Alternanțe" pentru clarinet, clarinet bas* de Adrian Rațiu, *„Mozaic" pentru percuție și pian* de Ulpiu Vlad *„Duplex", pentru clarinet bas și vibrafon* de T. Riedstra, *Sonata a II-a pentru pian* de Aurel Stroe, *„Concerto notturno", pentru clarinete, saxofon, vibrafon* de Tiberiu Olah și *„Pluralul modelic" pentru clarinete, saxofon, percuție și pian* de Mihai Șt. Ungureanu. Din păcate, perceperea clară și directă a acestor interesante creații a fost în mare parte împiedicată de cadrul „sincretic" în care au fost înglobate, o aglomerare de texte poetice înregistrate mult prea tare, de mișcarea scenică și proiecțiile de diapozitive fără nici o legătură cu muzica, reușind să o acopere și să o minimalizeze împingînd-o pe ultimul plan.

Dezbaterea realizată pe tema : *Identitate națională și universalitate în simfonia românească contemporană*, reunind compozitori, interpreți, muzicologi și critici muzicali, a avut ca punct de plecare simfoniile românești prezentate în cadrul concertelor simfonice ale „Timișoarei muzicale", precum și audiții înregistrate de alte Filarmonici (precum *Simfonia a VI-a, „Culori"* de Pascal Bentoiu), fructuos schimb de idei și opinii din care s-au desprins caracteristici și coordonate ale dezvoltării simfonismului românesc.

As.fel s-au desfășurat cele două săptămîni de intense și calitative manifestări concertistice ale Timișoarei muzicale, prilej de punere în valoare a formațiilor și soliștilor locali, prilej de a prezenta în primă audiție lucrări simfonice și camerale românești, prilej de a aduce în fața publicului personalități muzicale din țară și străinătate, într-o efervescentă competiție interpretativă creatoare.

Mihaela MARINESCU

CONSTANȚA

LUNA MUZICII DE OPERĂ ȘI BALET

Între 22 martie și 24 aprilie s-a desfășurat la Constanța sub egida Festivalului Național „Cîntarea României" a XIII-a ediție a „Lunii muzicii de operă și balet".

O privire de ansamblu asupra tuturor manifestărilor artistice incluse în program relevă preocuparea vădită a organizatorilor pentru o cît mai mare atractivitate, pornind de la valoarea în sine a lucrărilor muzicale prezentate — în majoritate capodopere lirice românești și universale — urmărind și aspectul diversității repertoriale precum și o interpretare de ținută. Este foarte adevărat că titlurile operelor și baletelor au fost destul de puține și... cam aceleași ca-n edițiile anterioare ; s-au reluat astfel spectacolele cu operele *Trubadurul, Rigoletto, Traviata* și *Otello* de Verdi, *Tosca, Boema, Madame Butterfly* de Puccini, *Don Pasquale* de Donizetti, *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, *Carmen* de Bizet, *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, alături de baletele *Balada lui Rică* de Laurențiu Profeta, *Don Quijote* de Minkus, *Lacul lebedelor* de Ceaikovski și *Cenușăreasa* de Prokofiev, ultimele două prezentate de Ansamblul de balet clasic și contemporan „Fantasio". Singurele titluri noi au fost opera *Cosi fan tutte* de Mozart — prezentată în concert de către un colectiv solistic clujean alături de Orchestra Simfonică din Constanța, dirijor Paul Staicu — și recitalul muzical-coregrafic Maurice Ravel — realizat de artiști ai Teatrului Liric din Constanța pe libretul și în coregrafia Ancăi Tudor.

Scanned with OKEN Scanner

Desigur ar fi de dorit o lărgire a repertoriului precum și o reimprospătare sub aspect regizoral și scenografic a lucrărilor existente. Totuși și-n condițiile menținerii repertoriului curent n-a lipsit preocuparea — așa cum am menționat — pentru o cît mai mare diversitate. Astfel, pe lîngă spectacole au fost programate și manifestări concertistice, unele cu profil inedit ; pentru prima oară în această ediție a „lunii muzicii de operă și balet" s-a lărgit sfera genurilor prezentate prin includerea muzicii de cameră, a miniaturii vocale în special — în recitalul Maurice Ravel și într-un recital de arii și lieduri din creația națională — precum și prin includerea muzicii vocal-simfonice — în concertul de închidere, al cărui afiș a cuprins poemul *Vox maris* de Enescu și *Simfonia a IX-a* de Beethoven.

În afara spectacolelor și concertelor propriu-zise, s-a organizat și o consfătuire cu cadrele de conducere ale teatrelor lirice din țară, avînd drept principale puncte de dezbatere probleme legate de Festivalul național „Cîntarea României" și de repertoriul curent.

Un aport esențal privind aspectul varietății și atractivității spectacolelor și concertelor l-a constituit prezența în distribuții a unui număr impresionant de artiști oaspeți ; dirijorii bucureșteni Paul Popescu și Constantin Petrovici, peste 30 de soliști din capitală, Cluj-Napoca, Galați și Brașov, între care : David Ohanesian, Constantin Gabor, Ionel Voineag, Sanda Șandru, Mihaela Agachi, Pompei Hărășteanu, Nicolae Urdăreanu, Florin Farcaș, Emil Iurașcu, Daniela Vlădescu, Alexandru Moisiuc, Ștefăniță Lascu, Dan Serbac, Angela Nemeș, Elena Andrieș, Ion Micu, Emil Pinghireac, Felicia Filip, balerinii Anne Marie Vretos, Laurențiu Guinea, cărora li s-au adăugat — nu în ultimul rînd — oaspeții de peste hotare și anume : mezzosoprana Irina Bogaceva (în *Carmen)* și tenorul Alexandru Lomonosov (în *Rigoletto)* — din U.R.S.S., alături de soprana Valeria Sirokanska (în *M-me Butterfly)* și tenorul Vladimir Todorov (în *Trubadurul)* din R. P. Bulgaria.

Numărul mare de invitați precum și valoarea artistică deosebită a multora dintre ei au asigurat atractivitatea tuturor spectacolelor, chiar și-n cazul operelor prezente de două ori pe afiș *(Tosca, Trubadurul* și *Rigoletto)* care s-au bucurat însă la fiecare spectacol de distribuții complet diferite ale rolurilor principale.

Cît despre nivelul artistic, orientîndu-mă după spectacolele urmărite în perioada 8—13 aprilie *(Boema,* recitalul de arii și lieduri din creația românească, *Don Pasquale, Carmen* și *Rigoletto),* calificativul general depinde de pretențiile pe care le avem. Pentru o stagiune obișnuită a unui teatru liric din țară nivelul a fost, fără îndoială, remarcabil. Judecat însă la cotele maximei exigențe nivelul artistic apare mai discutabil. Motivele neîmplinirilor sînt preponderent obiective, dacă ar fi să ne gîndim doar la oboseala excesivă, la suprasolicitarea ansamblului orchestral care, mereu același zi de zi timp de o lună a susținut peste 20 de concerte și spectacole. În aceste condiții firește că nu s-a putut asigura nici numărul corespunzător de repetiții, vitale în cazul concertelor din opere care au cuprins numeroase lucrări în afara repertoriului, dar extrem de necesare și spectacolelor cu opere din repertoriul curent ; pe de-o parte datorită faptului că ele se cîntă foarte rar în restul stagiunii (axat mai ales pe operetă) pe de altă parte datorită problemelor de acomodare, de omogenizare a echipei solistice care a inclus, la fiecare spectacol, cel puțin un invitat.

„Luna muzicii de operă și balet" este o manifestare artistică ce poate și trebuie să înflorească. Condițiile principale există. Teatrul Liric din Constanța — aflat la a 30-a stagiune — este la vîrsta fericitei îmbinări a pasiunii și îndrăznelii tinereții cu experiența și discernămîntul maturității. Forțele artistico-organizatorice sînt, în marea lor majoritate, de reală valoare, începînd cu orchestra dirijată de Gheorghe Stanciu, Radu Ciorei și Mihaela Silvia Roșca și sfîrșind (în topica frazei, nu în ordinea importanței) cu colectivul solistic — bogat în elemente de calitate : artiști care se remarcă an de an în roluri dintre cele mai dificile — Niculina Cîrstea, Victor Axinte, Maria Dorobanțu, Veronica Diaconu, Romfilia Radu, Margareta Andriescu, Gheorghe Tirea, Gabriela Tofănel, Ilie Gănțoiu, Sofronie Cădariu alături de colegii mai tineri, în plină afirmare — Emilia Ciurdea, Mirela Negulescu, Florența Marinescu, Constantin Florin Acsinte.

Datorită „Lunii muzicii de operă și balet" Constanța devine în fiecare primăvară „capitala lirică a României" — cum se scrie în caietul-program al acestei din urmă ediții.

Aceasta este idealul, deziderатul spre care tinde Teatrul Liric din Constanța, de care este uneori foarte aproape. Dar pentru ca „uneori" să se transforme în „mereu" acest neobosit și valoros colectiv artistic trebuie sprijinit și încurajat de către toți muzicienii țării și-n special de către cei ce conduc destinele instituțiilor muzicale implicate. Pentru că „Luna muzicii de operă și balet" își are sediul la Constanța, dar este și trebuie să rămînă o sărbătoare artistică a noastră, a tuturor.

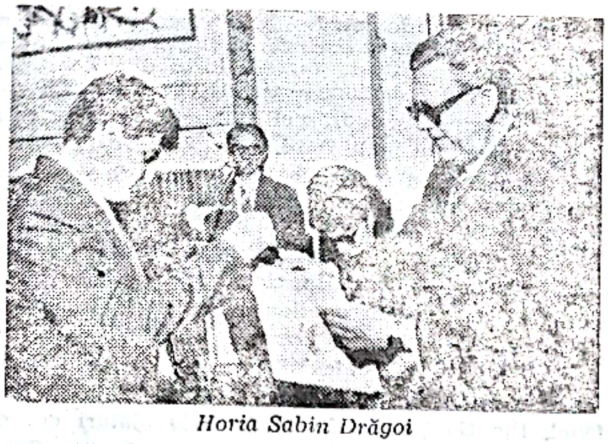
Ligia ARDELEAN

PITEȘTI

CONCURSUL „DARCLÉE" — EDIȚIA A VIII-A

Timp de patru zile municipiul Pitești a fost din nou o capitală a muzicii vocale și instrumentale mai ales, dar și a dansului clasic. Timp de patru zile, ultimele ale lunii mai, Piteștiul a organizat și găzduit, îndeosebi prin eforturile Palatului Culturii din localitate, una din cele mai interesante manifestări artistice din țară, tradiționalul concurs interjudețean de muzică cultă și dans clasic „Darclée", aflat la cea de-a VIII-a ediție. O ediție ce a înregistrat, se poate spune, creșteri calitative mai ales în sectorul muzical față de precedentele, o ediție în care peste 90 de interpreți-concurenți, elevi ai liceelor de artă, elevi sau absolvenți ai școlilor populare de artă sau interpreți ai diverselor așezăminte de cultură au încercat și au reușit în mare măsură să-și dovedească, în prezența publicului și a unui exigent juriu prezidat de conf. univ. Dan Cumpătă, de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, talentul dar și pregătirea superioară, rezultată îndeosebi din autoexigența specifică tot mai multor tineri din societatea noastră.

Scanned with OKEN Scanner



Horia Sabin Drăgoi

Şi prin această nouă ediţie, dedicată împlinirii a 65 de ani de la crearea U.T.C. şi apropiatei Conferinţe naţionale a partidului nostru, concursul interjudeţean „Darclée" a reuşit să se impună definitiv ca una din manifestările ce ocupă un loc distinct în calendarul artistic al ţării, dîndu-i relief şi culoare, înscriindu-se pe o linie mereu ascendentă, constituindu-se într-o avanscenă a marilor performanţe ce se aşteaptă de la tineri entuziaşti şi talentaţi cum sînt, în general, participanţii din atîtea localităţi ale ţării (să nu uităm că pe scenele acestui prestigios concurs şi-au început deplina afirmare şi interpreţi de-acum recunoscuţi, precum contrabasistul Ovidiu Bădilă).

Organizatorii manifestării, printre care nu în ultimul rînd trebuie amintiţi Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din R.S.R., Conservatorul „Ciprian Porumbescu" şi opera Română din Bucureşti, CICPMAM Argeş, principalii sprijinitori ai Palatului Culturii din Piteşti, într-un firesc efort de generozitate, ţintesc, prin Concursul interjudeţean „Darclée" un triplu aspect : de a contribui la sporirea interesului pentru arta cultă — muzicală şi coregrafică, de a-şi aduce contribuţia la descoperirea, stimularea şi afirmarea de noi talente interpretative pe plan vocal, instrumental şi coregrafic şi la o redimensionare a activităţii cultural-educative şi prin dezvoltarea în nivelul publicului larg a gustului şi gradului de înţelegere şi receptare a formelor culte ale artei.

Ambele etape de concurs ale recentei ediţii (prima dintre ele eliminatorie) au relevat o pregătire superioară a tinerilor participanţi (mai ales în secţiunile instrumente de suflat şi percuţie, instrumente de corzi şi pian), un repertoriu bine ales de ei şi de către profesorii lor în concordanţă cu scopurile propuse (repertoriului românesc i s-a arătat o binemeritată atenţie), o bună îndrumare a concurenţilor. Iar serile propriu-zise de concurs au fost întregite de reuşite recitaluri susţinute de interpreţi din Piteşti (în cea de a II-a seară a festivalului) pe care — merită a-i aminti : soprana Ileana Ropeca, pianistele Luiza Steriade şi Ileana Miron şi violoniştii Ion Pîrvulescu şi Gabriel Niţă, de excelenţii studenţi ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" : Simina Ivan şi Gabriel Croitoru, acompaniaţi de Viorica Rădoi (în cea de a treia seară), de soprana Elena Simionescu, tenorul Constantin Ene şi balerinii Magdalena Rovinescu-Goia şi Adrian Caracaş (în seara închiderii şi a galei laureaţilor manifestării), aşa după cum concursul, în totalitatea sa, a întregit fericit cea de a VII-a stagiune de concerte organizată de Palatul culturii cu sprijinul Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din R.S.R., al instituţiilor profesioniste de spectacol din ţară, al conservatoarelor de muzică, stagiune pe scena căreia au evoluat muzicieni de recunoscută valoare precum violoncelistul Marin Cazacu, contrabasistul Ovidiu Bădilă, basul Pompei Hărăşteanu, mezzosoprana Steliana Calos, pianista Krimhilda Cristescu, tenorul Florin Diaconescu etc. etc. (în trecutele stagiuni şi alţii, ca de exemplu Valentin şi Ştefan Gheorghiu, Cristina Anghelescu, Dan Iordăchescu, Martha Kessler etc.).

Juriul ediţiei a VIII-a a Concursului interjudeţean „Darclée" a acordat cele 5 mari premii, titlul de laureat, trofeul „Lira de aur" şi Cupa de cristal următorilor concurenţi :

— Horia-Sabin Drăgoi (pian-Bucureşti), din partea Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, pentru interpretul cu cele mai mari perspective de afirmare în viitor şi Diploma Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor pentru cea mai bună interpretare a unei piese de muzică românească din tot Concursul ;
— Doina Fodor (vioară-Bucureşti), din partea Conservatorului „Ciprian Porumbescu" pentru cel mai bun instrumentist — elev al unui liceu de artă ;
— Alexandru Circa (canto-Piteşti) din partea I.C.E.D. Bucureşti pentru cel mai bun solist vocal, elev sau absolvent al unei şcoli populare de artă ;
— cuplului de dans clasic Julieta Iordache — Lucian Cristea (Tg. Mureş) din partea C.J.C.E.S. Argeş ;
— Valentin Casap (xilofon-Timişoara) — Premiul de popularitate acordat de Primăria municipiului Piteşti.

Premiile I şi trofeele „Lira de aur" au revenit următorilor concurenţi : Adrian Corojan şi Iasmina Bratu din Cluj-Napoca şi respectiv Piteşti la canto, Dorina Micu din Cluj-Napoca (dans clasic), Dan Velea (violoncel) şi Narcisa Mihăescu (vioară) ambii din Bucureşti, Mircea Vasilescu (vioară) din Ploieşti, Ioana Maxim (pian), Marius Olteanu (flaut), Daniel Guţi (oboi), Sorin Oancea (clarinet), Zoltan Karpati (fagot), Ciprian Pîrciu (trombon), Adrian Caval (percuţie), toţi din Bucureşti şi Silviu Stan (vioară) din Piteşti.

Au mai fost acordate premii II şi... „Lira de argint", premii III şi... „Lira de bronz" şi o serie de premii speciale acordate de organizaţii de masă şi instituţii din judeţul Argeş.

Prof. Dorel ŞTEFĂNESCU
directorul Palatului Culturii
din Piteşti

BISTRIŢA-NĂSĂUD

CONCURS DE MUZICĂ ROMÂNEASCĂ

Deschizînd cea de-a 12-a ediţie a Concursului de interpretare instrumentală, cu muzică românească, organizat la Bistriţa Năsăud, la sfîrşitul lunii martie, Lucia Axenia, şeful secţiei propagandă din Comitetul judeţean P.C.R., arăta că manifestarea se constituie într-o confruntare de forţe şi pe de altă parte într-un schimb de experienţă, aşteptat cu viu interes de către toţi participanţii din oraşele Alba Iulia, Baia Mare, Cluj-Napoca, Reghin, Sibiu, Sighetul Marmaţiei, Suceava, Tîrgu Mureş, Zalău şi Bistriţa.

Definind cea mai importantă calitate a concursului, prof. univ. Liviu Comes, preşedintele juriului, a arătat, în continuare, că „Uniunea Compozitorilor porneşte de la premisa că educaţia muzicală a tinerei generaţii trebuie realizată începînd cu limba maternă, creaţia originală românească. În acest sens, caracterizat prin seriozitate şi înaltă ţinută profesională, concursul bistriţean şi-a cîştigat un binemeritat prestigiu în peisajul cultural al ţării, participarea din ce în ce mai largă fiind un fenomen firesc".

Şi acum, ca şi anul trecut, cînd am asistat pentru prima dată la concurs, cea mai puternică impresie mi-a produs-o energia cu care toate forţele organizatorice ale manifestării — Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Inspectoratul şcolar judeţean, Comitetul judeţean UTC, Centrul de îndrumare a creaţiei şi a mişcării artistice de masă, Sindicatul învăţămînt şi Casa de cultură a sindicatelor, se reunesc sub stea-

Scanned with OKEN Scanner

gul tineresc, anul acesta fluturînd în cinstea aniversării a 65 de ani de la crearea U.T.C. Cele cîteva zile de la Bistrița, prin coordonarea perfectă ce le-a caracterizat desfășurarea, prin bogăția și frumusețea realizărilor, pe toate planurile, mi-au rămas întipărite în minte pentru multă vreme, constituindu-se în model pentru toate școlile de artă din țară. Este interesant însă că, în privința popularizării largi a rezultatelor, adică relația cu Radio și Televiziunea măcar în ziua galei laureaților, lucrurile nu au funcționat tot atît de bine. Bineînțeles că așteptăm, la viitoarea ediție, repararea acestei greșeli, faptele de la Bistrița meritînd, cu prisosință, toată atenția. Prin forțele care le stau la îndemînă, bistrițenii fac foarte mult ; nu mai departe, cele 20 acțiuni cultural-educative pe care le-au realizat anul trecut și apoi cîteva turnee cu cei mai buni elevi, premiați la ediția 1986, nu sînt puțin lucru.

Am urmărit, cu mult interes, alături de Liviu Comes și Constantin Ripă, discuțiile ce s-au purtat în cadrul simpozionului desfășurat în zilele Concursului de la Bistrița, unde printre altele am aflat de o frumoasă inițiativă, de la Școala generală cu clase de artă din Baia Mare, privind educația probabililor compozitori de mîine. Laureații ediției, în frunte cu Marta Baciu, Laura Luca, Cristina Orian, Vîntu Codruța, Cristian Crutarciuc, Francisc Vizi, Roxana Tibil și Szende Dobai, elevi ai profesorilor Ecaterina Baciu, Adriana Neculai, Daniel Dimitriu, Rodica Marc, Francisc Mureșan, Codruța Băban, Marinela Bologa, Monica Chifor, Iuliu Havaletz ș.a. au pus în valoare un repertoriu întins, în care s-au înscris lucrări de mai mare sau mai mică întindere, solicitîndu-i complex, atît tehnic cît și expresiv, semnate de compozitori din diferite generații, începînd cu Marțian Negrea, Tudor Ciortea, Paul Constantinescu, Liviu Comes și terminînd cu tinerii Doina Rotaru și Valentin Petculescu. De o mare atenție s-a bucurat, în cadrul concursului, prezența invitaților, flautistul Cătălin Oprițoiu (susținut cu inteligență de pianista Ghizela Tulvan), un adevărat virtuoz al instrumentului său, și percuționistul Radu Șieu, de asemenea o mare speranță a genului. Motto-ul concursului bistrițean, semnat de Sigismund Toduță, ne-a adus în memorie un semnificativ adevăr : „Ceea ce mi-a lipsit în timpul inițierii mele muzicale, atrage atenția maestrul clujean, se oferă azi, generos, tinerilor învățăcei în ale artei sunetelor : o bogată și încîntătoare literatură autohtonă, cadre didactice însuflețite de misiunea lor splendidă și o formă ideală de valorificare a acelui disponibil de mare preț care se cheamă talent muzical". Am plecat de la Bistrița cu convingerea fermă că acolo dezideratele s-au împlinit plenar, existînd, de asemenea, condiții de lărgire a ambitusului participării, de ridicare la o cotă și mai înaltă a tuturor factorilor contributivi.

Anton DOGARU

SATU-MARE

STAGIUNE SIMFONICĂ BOGATĂ

Frumosul oraș de pe malurile, acum blînde și pololite ale Someșului — Satu Mare — tinde să devină un puternic centru muzical al județului, prin realizarea unei stagiuni profund gîndite și minuțios organizate, care să contribuie la educarea muzicală a tineretului și totodată să ofere publicului meloman reale momente de satisfacție spirituală.

Într-o discuție pe care am avut-o cu *Ștefan Gregorovici*, directorul orchestrei simfonice sătmărene, un foarte dotat organizator și inimos animator, acesta mi-a împărtășit amănunte despre stagiunea în curs. Structurată pe două secțiuni mari, ea cuprinde concerte în abonament pentru orașul Satu Mare și concerte pentru 32 centre comunale din județ.

Prima secțiune, cu un evantai larg de manifestări, de la concertele simfonice cu tematici variate (File din istoria patriei, Natura în creația marilor compozitori, capodopere ale literaturii și muzicii etc.), tribune ale tinerelor talente și ale tinerilor compozitori, medalioane de compozitori, pînă la concertele lecție pentru elevi și tineret, oferă varietatea menită să atragă un public divers și numeros. Medalioanele Vivaldi, Schubert, Beethoven, Enescu s-au bucurat de o apreciere deosebită din partea melomanilor, convingînd organizatorii că asemenea inițiative trebuie continuate. Succes au avut și concertele cu lucrări în primă audiție ale unor tineri compozitori : Liviu Dănceanu, Ana Maria Avram, Mihnea Brumariu, Doina Rotaru Nemțeanu, demonstrînd că publicul sătmărean este educat pentru perceperea și aprecierea unei muzici considerate mai puțin accesibile.

A doua secțiune cuprinde concerte populare și concerte lecție susținute de orchestra simfonică în diferite comune ale județului : Ardud, Bixad, Tășnad, Apa, Livada, Sanislău etc. Nobilă misiune, de a răspîndi și face cunoscute comorile muzicii în locuri și unor oameni care n-ar fi visat că vor avea vreodată bucuria aceasta. Iată că acest lucru a fost posibil, în zilele noastre, cînd muzica a devenit un instrument educativ important și eficace în procesul de formare a unei personalități umane armonios dezvoltate.

Aș mai aminti concertele susținute în colaborare cu diferite formații de amatori din județ, formații care și-au cîștigat un loc de frunte în viața muzicală : corala băimăreană „Prietenii muzicii", formația de muzică veche din Carei, corurile sindicatului învățămînt, al întreprinderii de utilaj minier și al întreprinderii Tricotex din Satu Mare etc.

Două concerte la care am asistat mi-au întărit convingerea în valoarea actstei stagiuni, bogate în manifestări.

Primul — o tribună a tinerelor talente — mi-a prilejuit cunoașterea unor soliști concertiști, originari din Satu Mare ; Ștefan Csendes, un foarte dotat violonist, posesor al unei tehnici solide și virtuoze, așa cum a dovedit-o în *Concertul în si minor pentru vioară* de Saint Saëns, este un talent în plină afirmare artistică. Carmen Mezei a interpretat cu însuflețire și strălucire *Concertul pentru vioară în re minor* de Wieniavski, iar pianista Fausta Ungureanu a redat fiorul liric, subtilitatea imaginilor și paleta coloristică schumaniană a *Concertului* pentru pian, cu multă veridicitate. Maria Tamasi, protagonista celui de al doilea program este o artistă matură, cu un ton viguros, inteligentă și stăpînă deplină a stilului brahmsian, așa cum am remarcat în interpretarea monumentalului *Concert pentru vioară în re major*.

Orchestra, sub conducerea dirijorului permanent Alexandru Munteanu, a sunat compact, dovedindu-se a fi un colectiv omogen și foarte disciplinat. Am apreciat scrupulozitatea deosebită în respectarea partiturilor, precum și maniera, aș zice cu personală, de comunicare totală și sinceră a plăcerii de a face muzică de calitate. Virtuozitatea și acuratețea corzilor, strălucirea alămurilor, suavitatea și expresivitatea suflătorilor de lemn, incisivitatea percuției, iată calități care s-au conturat în interpretarea *Simfoniei a II-a op. 20* a lui Pascal Bentoiu, cuprinsă în finalul celui de al doilea concert.

Manifestări edificatoare pentru înaltul grad de măiestrie artistică cu care muzicienii sătmăreni își profesează arta.

Doina MARIAN

Scanned with OKEN Scanner

DE PESTE HOTARE

Din țările socialiste

Moscova, una dintre marile capitale ale muzicii, încă din timpul lui Ceaikovski și A. Rubinstein, orașul în care palatul muzeu de la Ostankino (sec. XVIII) ce a adăpostit primele spectacole de operă, coexistă cu cel al Congreselor— a cărui imensă sală, de multe mii de locuri devine neîncăpătoare pentru iubitorii operei și ai baletului — oferă anual o semnificativă desfășurare de forțe artistice sub genericul „Toamna muzicală moscovită". Ea este o replică la o altă sărbătoare a muzicii, devenită tradițională : „Primăvara leningrădeană". Desfășurat sub semnul Anului internațional al păcii — 1986, cea mai recentă ediție a Festivalului „Toamna Moscovită" a reunit delegații din 16 țări ale Europei, Americii, Africii și Asiei (S.U.A., China, Polonia, Ungaria, Bulgaria, Franța, Anglia, Siria, R.D.G., R.F.G., Jugoslavia ș.a.).

Caracteristica principală a Festivalului o constituie paleta neobișnuit de bogată a genurilor — de la estradă și jazz, trecînd prin ansamblurile de instrumente populare și formațiile corale spre muzica simfonică și de cameră. Se remarcă astfel tendința unui larg democratism în satisfacerea variatelor preferințe ale publicului dar, în același timp, o mare exigență în selectarea celor mai recente și reprezentative lucrări. Faptul că aceste lucrări sînt în proporție covîrșitoare prime audiții, aparținînd în exclusivitate compozitorilor moscoviți, constituie o altă caracteristică majoră a Festivalului, cea care îi conferă o dinamică specifică, un spirit de emulație menit să impulsioneze necontenit interesul pentru înnoirea repertoriului și a mijloacelor de exprimare.

Desigur că viața muzicală extrem de bogată a orașului oferă în permanență numeroase alte puncte de atracție și delegația noastră nu a pierdut prilejul de a asista — în afara numeroaselor concerte audiate „pe viu", altele transmise la televiziune — la o premieră de răsunet la „Bolșoi", *Werther* de Massenet) și de asemenea la un spectacol cu *Evgheni Oneghin* (al aceluiași teatru) la sala Congreselor.

Fastul montărilor și scenografia, care smulgeau ropote de aplauze la fiecare schimbare de decor, au constituit doar cîteva din argumentele ce au conturat impresia artistică de neuitat, cele mai de seamă fiind desigur furnizate de măiestria interpreților, ca și de concepția regizorală a marilor scene de ansamblu, factori care au contribuit de multă vreme la celebritatea mondială a acestui colectiv teatral.

În obiectivul nostru s-au aflat și manifestările jazzului, programate în moderna sală a Hotelului „Rossia", cu care prilej s-a vădit amploarea acestei mișcări în capitala sovietică, profesionalismul variatelor formații prezentate în Festival — (de la big-band la ansambluri de tromboane sau violoncele, pînă la simple cupluri voce-pian) alcătuite și din absolvenți ai claselor de compoziție sau instrumente ale Conservatorului. Fantezia improvizatorică și virtuozitatea unor pianiști care s-au perindat în concert s-a dovedit a fi de-a dreptul impresionantă, iar autenticitatea stilistică a multora dintre aranjamentele prezentate a constituit unul din argumentele ce explică popularitatea genului în rîndul tineretului din Capitala sovietică.

Aprecieri asemănătoare se pot face și cu privire la reprezentanții muzicii populare, cărora li s-au consacrat cîteva manifestări. De asemenea, concertele corale, într-un foarte variat spectru al alcătuirii formațiilor și repertoriului, ne-au încîntat pe de-o parte prin ecoul autentic al celor mai vechi tradiții de cîntare din cultura muzicală rusă și sovietică, pe de alta, prin noutatea înveșmîntărilor datorată unor procedee ingenioase de tratare a vocilor, de obținere a unor efecte ritmice sau armonice originale, alteori, a unor alternanțe pline de farmec, cu factura acompaniatoare. Mișcarea corală păstrează aci vigoarea ei dintotdeauna, mereu regenerată de entuziasmul interpreților ca și de talentul compozitorilor.

Desigur, în preocupările noastre, primele audiții de muzică simfonică au deținut un loc important, Moscova fiind reprezentată de muzicieni din toate generațiile, majoritatea lor fiind formați la acea școală cu vechi tradiții, căreia îi datorează mult și cîțiva dintre compozitorii noștri de renume. Tocmai această continuitate a tradiției, dublată de o conștiință foarte clară a funcționalității genurilor abordate se află la baza dialogului foarte fecund dintre compozitor și publicul său, în viața de concert a capitalei sovietice.

Meșteșugul solid, implantat în disciplina clasică a dezvoltării formelor ample ca și suflul larg al cantabilității filtrată și prin ecourile muzicii populare constituie trăsăturile ce leagă creația actualilor reprezentanți ai Moscovei de cea a iluștrilor înaintași. Aceste impresii de ansamblu ne-au dus cu gîndul și la faptul că marii simfoniști ai secolului — Stravinski, Prokofiev, Șostakovici, Honegger, Enescu, Bartok, Szymanowski ș.a.c. — au manifestat întotdeauna o reticență, pe deplin explicabilă, în ce privește renunțarea la fundamentul armonic al exprimării muzicale. Ba mai mult chiar, ei au inițiat o întoarcere, deliberată și semnificativă, la tiparele anterioare ale stilului muzical, care s-a bucurat de adeziunea marelui public.

Așa cum atestă diversitatea modalităților de interpretare a acestei reîntoarceri la maeștrii amintiți, ea n-a fost niciodată „consecința vreunei crize de inspirație", ci, dimpotrivă ! Ea a adus dovada acelei înzestrări superioare care se poate impune pe orice teren al practicii cu aderențe în sensibilitatea publicului, făcînd ea cerința originalității să se deplaseze din sfera mijloacelor — unde o situaseră experimentele de avangardă — spre cea a viziunii poetice, a intensității dramatice, a virtuozității instrumentale sau a umorului, în cadrul unor sinteze personale în care intonațiile folclorice au jucat rolul unui indispensabil catalizator.

Am urmărit, așadar, cu deosebit interes aceste coordonate preluate organic de la iluștri înaintași și ne-am convins de trăinicia și fecunditatea lor. Ni s-a părut remarcabilă, bunăoară, dezinvoltura și varietatea mijloacelor prin care simfonia este permanent revitalizată, de cîțiva dintre maeștrii foarte fideli acestui gen (Vainberg — *Simfonia nr. 19*, Espai — *Simfonia nr. 5*, Maizel — *Simfonia nr. 10*). Lucrarea lui Fliarovski, alcătuită dintr-o ingenioasă alternanță de preludii și fugi, își vădește pe această cale afinitățile neoclasice, în timp ce *Simfonia* lui Aleksandr Ceaikovski ni s-a părut a constitui prin tensiunea ei dramatică, forța culminațiilor, vigoarea orchestrală, o admirabilă continuatoare a marii tradiții a genului.

Dintre piesele concertante, am audiat cu deosebit interes lucrarea unui maestru al genului — *Concertul pentru violoncel nr. 2* de Tihon Hrennikov, cunoscutul oaspete al Ateneului, ca solist al unuia dintre concertele sale de pian. Alcătuită din două mișcări contrastante piesa a fost înscrisă în repertoriul celei de a VIII-a ediții a Concursului internațional „Ceaikovski" și se distinge printr-o mare dificultate și atractivitate, elemente puse în valoare cu strălucire de un tînăr virtuos, Kiril Radiu, laureat al premiului I la concursul amintit.

Scanned with OKEN Scanner

Festivalul a programat, pe lîngă multitudinea pieselor camerale — vocale și instrumentale a basmelor și feeriilor muzicale pentru copii ca și a muzicilor pentru fanfară, lucrări în care anvergura tratării era menită să pună în valoare suflul grandios al erei socialiste, avîntul constructiv, bucuria muncii.

Uvertura festivă a lui Șostakovici, ca și cea a lui Terentiev au pregătit șirul lucrărilor vocal-simfonice pătrunse de acest spirit care au culminat cu prezentarea oratoriului *Rusia cosmică* de Dmitriev, îndrăzneață îmbinare a factorilor de monumentalitate și expresivitate specific muzicală cu cei de veridicitate, pe care i-au introdus înregistrările pe viu din timpul unor memorabile zboruri cosmice.

La încheierea amplei panorame din care am redat doar aspectele mai pregnante s-a impus o constatare ce merită subliniată ca factor determinant în reușita Festivalului „Toamna moscovită": calitatea execuțiilor, determinată de mobilizarea celor mai valoroase forțe artistice. Referindu-ne doar la performanțele orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, condusă de N. Fedoseev, care, la fel ca și cvartetul aceleiași instituții, ca și filarmonica moscovită, au prezentat la un nivel ireproșabil un impresionant șir de prime audiții, la contribuția unor soliști și interpreți de mare notorietate care au izbutit să capteze interesul auditorilor, redăm numai în parte grandioasa defilare de forțe de prima mînă ce au conferit strălucire acestei manifestări menite să omagieze imensa dragoste pentru muzică a publicului moscovit, variatele lui exigențe.

Vasile DONOSE
Alexandru LEAHU

•

La începutul lunii decembrie tot la Moscova s-a desfășurat cel de al optulea Festival al noutăților muzicale sovietice — manifestare ce a lăsat multe impresii artistice interesante. În cele opt zile, numărînd 24 concerte, s-au executat creațiile a peste 200 de compozitori.

O paletă foarte largă de genuri cuprinzînd muzică simfonică, camerală, corală, de estradă, jazz, cîntece, muzică spirituală, muzică pentru orchestre de instrumente populare și chiar programe cu opere ale copiilor, executate de colective de copii.

Festivalul s-a desfășurat cu înalta dedicație: „Anului Internațional al Păcii". Mare parte din lucrări au avut un caracter declarat programatic, ce s-a înscris pe linia emblemei festivalului. Astfel au fost Simfonia de Mecislav Vainberg „Maiul luminos", „Oda păcii" pentru orgă de Igor Rehin, oratoriul „Cei căzuți și cei vii" de Irina Manukian.

Din comentariile specialiștilor se pare că *Simfonia a V-a* de Andrei Espai a atras atenția în mod deosebit, fiind considerată, poate, cea mai izbutită lucrare de acest gen din ultimii trei ani. *Concertul pentru vioară și orchestră* de Iuri Buțko și *Concertul pentru cor* de Alfred Șnitke, lucrare care reînvie marile tradiții corale rusești, statornicite de un Bortneanski, Ceaikovski, Rahmaninov, Taneev, au fost deasemenea printre lucrările remarcate.

Din generația compozitorilor intrați în viața de concert în anii 30, 40, 50 Tihon Hrennikov, cu al său *Concert pentru violoncel și orchestră* și Karen Haciaturian *(Epitaf)* au plăcut în mod deosebit.

Generația tînără, bogat reprezentată, s-a remarcat printr-un înalt profesionalism, tendință de mare sinceritate, atitudine responsabilă în fața vieții.

Alexandru Ceaikovski, Andrei Golovin, compozitor apreciat ca autor al mai multor balete și concerte instrumentale, Igor Krasilnikov, Serghei Berinski, Efrem Godgait, Vasili Lobakov, Sirvan Celaev, Alexei Larin, Alexandr Blok sînt printre cei mai reprezentativi compozitori ai tinerei generații.

Un alt eveniment muzical din U.R.S.S. este constituirea noii Societăți a muzicienilor și iubitorilor de muzică.

Într-un interviu, primul secretar al Uniunii Compozitorilor, Tihon Hrennikov, vorbind despre noua societate muzicală considera că rolul acesteia este de a distruge barierele nevăzute care separă pe creatori de ascultătorii muzicii, de a stabili contacte nemijlocite între creatori, interpreți și ascultători.

Mijloacele prin care compozitorul respectiv consideră că se poate atinge acest țel ar fi: propaganda făcută celor mai bune lucrări sovietice și străine, păstrarea valorilor naționale, renașterea tradițiilor muzicale ale cîntului coral de masă, a muzicii făcute acasă, propagarea folclorului muzical.

Conlucrarea școlii și a familiei în educarea copiilor și tineretului, cluburile muzicale din întreprinderi și pe cartiere sînt mijloace de atingere a scopului noii societății muzicale, a cărei președinte este prim solista Teatrului Mare Academic din Moscova, mezzosoprana Irina Arhipova.

Steliana CALOS

I R C A M — P A R I S

Anul acesta, IRCAM serbează un deceniu de la întemeiere. Manifestările aniversare marchează evenimentul cu o matură sobrietate: de fiecare dată ceea ce se prezintă publicului este un concert-eveniment, un eșantion exemplar din cîmpul muzicii contemporane. În ianuarie, s-a oferit în acest cadru muzică instrumentală de Xenakis, Messiaen și Stockhausen. A urmat un concert mixt de muzică engleză (Trevor Wishart, Barry Anderson) și franceză (Bernard Parmegiani, Alain Savouret). În aprilie, două concerte cu piese în primă audiție, de Mihael Obst, Kaija Saarihao, Magnus Lindberg, Thierry Lancino, Philippe Manoury, George Benjamin, toți printre speranțele confirmate ale Centrului. Interpretarea s-a datorat prestigiosului ansamblu „InterContemporain" sub bagheta lui Peter Eötvös, la care s-au adăugat benzi realizate la IRCAM, mijloace electronice de prelucrare a sunetului în timpul concertului, etc. Programul de sală prezenta autorii, ideile, particularitățile, metodele și mijloacele de elaborare, suplinind comentariul verbal (întotdeauna binevenit în materie de muzică nouă!). Sub semnul aceleiași aniversări au fost programate *Spațiu de proiecție* de François Bayle (mai), opera *Valis* de Tod Machover și un oratoriu de Pierre Henry (decembrie).

Iată cum exprimă Pierre Boulez, director al IRCAM, preocupările compozitorului în privința mijloacelor tehnice pe care le cercetează și de care se servește: „muzicianul urmărește să-și dezvolte puterea inventiei prin intuiție, care este privilegiul său — ca și prin tehnicile care-l îmbogățesc fără a-l dezavantaja; să utilizeze un material mai suplu, pe care-l poate modela în funcție de propriul său demers componistic; să rezolve antinomiile între formă, invenție și material; să nu mai depindă literalmente de o cunoaștere tehnică exterioară puterii sale, ci să o absoarbă pînă la nivelele esențiale ale imaginației". Tocmai pentru că obiectivul premanent al IRCAM este acela de a facilita compozitorilor în modul cel mai autentic relația cu mijloacele tehnice, Boulez observă că este preferabilă sinteza în *timp real* (ca fiind mai proprie fenomenului muzical propriu-zis)

Scanned with OKEN Scanner

și că sistemele modulabile *individuale* răspund mai bine comunicării directe dintre muzician și uneltele sale.

Compozitorul Jean-Baptiste Barrière, șef al secției de cercetare (și *producție*, insistă el) la IRCAM, ne oferă detalii despre activitatea departamentului său: aici nu contează doar piesele muzicale duse la bun sfîrșit, ci și ideile nefinalizate, fazele intermediare, care se conservă — astfel încît rezultatele cercetărilor anterioare pot fi utilizate fie de autorul lor, fie de alți compozitori. Prin mijloacele tehnice, spune el, sinteza sunetului se poate realiza fie în *timp real* (la *4X*, de exemplu), fie în *timp diferit* (programul CHANT și FORMES). Se acordă o deosebită atenție prezenței eficiente a unui ajutor, a unui asistent (bine specializat tehnic) pe lîngă compozitor.

În obiectivele cele mai serioase ale IRCAM, explică Jean-Baptiste Barrière, intră cercetările acustice: ale spațiilor unde se transmite muzica (săli de concert), ca și cercetările acustice asupra instrumentelor propriu-zise — fie pentru a facilita interpretarea, fie pentru a diversifica posibilitățile — mergîndu-se pînă la schimbarea anatomiei instrumentului (de exemplu, adăugarea unei octave la flaut, elaborarea unui sistem de taste la instrumentele de suflat cu muștiuc pentru emiterea sferturilor de ton etc.).

Una dintre preocupările foarte active la IRCAM, precizează J. B. Barrière, este perfecționarea sistemelor personale, a microordinatoarelor individuale, care ar permite nu numai o mai bună relație a autorului cu propria sa muncă, dar și cu IRCAM-ul. Fiindcă, beneficiind de programele centrului introduse în aceste microordinatoare, compozitorul își poate desfășura acasă o bună parte din activitate, apelînd la IRCAM doar în anumite faze ale demersului (în avantajul altor colegi care ar putea profita de spațiul astfel creat).

În privința proiectelor sale personale de lucru, compozitorul francez anunță pentru anul acesta realizarea muzicii destinate unui spectacol multi-media (cu video, actori, dansatori, sinteză de imagine). Însă proiectul care îl preocupă în mod special este finisarea pînă în anul viitor, a operei *„A Christmas for Vincent Van Gogh"* ce urmează să i se pună în scenă la New York în 1988; opera va folosi elemente multimedia din categoria celor enumerate mai sus. Proiectul ansamblului derivă din ideea multiplicității/repetitivității (imperfecte) a lumii oglindite în psihic, tinzînd-se spre o sciziune a planurilor. Mijloacele video vor relua imaginile de pe scenă mai întîi fidel, apoi tot mai deformat. În aceeași măsură, vocea glisează, își modifică timbrul, își pierde sincronizarea (se vor folosi și mijloace tehnice de distorsionare). Toate aceste efecte utilizate convergent participă la un proces de abstractizare. Însuși libretul se afișează aplicîndu-se un tratament formal textului: litere cad și reapar, se schimbă sensuri (ceea ce se întîmplă și în rostirea acelorași cuvinte de către interpreți).

În afara neobositei căutări de noi căi și noi mijloace, IRCAM contribuie și la efortul asimilării unor opere contemporane reprezentative. În primăvara acestui an, de exemplu, într-un șir de seminarii publice a fost analizată cu minuție (Philippe Manoury), partitura și o versiune înregistrată a lucrării „Mouvement" de Helmut Lachenmann.

FESTIVALUL MANCA — 1987

În anul acesta, Festivalul MANCA de muzică nouă de la Nisa — Coasta de Azur a ajuns la cea de a 9-a ediție (aprilie 1987). Elementul care s-a putut distinge în diversitatea manifestărilor a fost preocuparea de a lega muzica de artele vizuale, de mijloace electronice și multimedia. Diverse incinte au fost organizate ca atare, pentru a permite spațializarea sunetului și a imaginii, pentru a oferi o arie cît mai largă de manifestare creatorilor invitați. Intenția funciară a festivalului: nu căutarea și accentuarea liniilor unei estetici generale a zilei, ci dimpotrivă, crearea condițiilor prin care să se afirme în modul cel mai propriu caracteristicile, virtualitățile universurilor particulare venite să se producă. Iată ce a propus, printre altele, ediția de anul acesta prin cele 36 de spectacole ale sale: muzică franceză de cameră: Jean-Charles François, Georges Boeuf, Michel Decoust ș.a.; muzică new-yorkeză: Dan Harris, Steve Reich, Thomas McKinley, Homer Lambrecht (în piese de cameră pentru instrumente, sintetizatoare plus imagini electronice); muzică nouă din California: Barry Schrader, Morton Subotnick, Peter Otto; integrala seriei *„Musique d'ameublement d'Erik Satie"*; o seară Satie-Cage inedită la Muzeul Chagall, unde, alături de alte piese, a fost interpretat *Socrate* de Satie în aranjamentul pentru două piane de Cage; seară de percuție (Kagel, Aperghis, Janko Nilovic etc.); *Apariția* — pentru voce, pian și percuție de George Crumb; o seară de muzică electronică realizată de CIRM (cu Ligeti, Rodolfi ș.a.); un tur de forță violoncelistic susținut într-o serie de 4 ore de Frances Marie Uiti, cu numeroase prime audiții (de exemplu Cage, Nono, Bussoti) și alte piese de Lachenmann, Penderecki, Lutoslawski, Scelsi, B. A. Zimmermann, Berio etc.

Un exemplu deosebit de punere în valoare a interpretului și a actului interpretativ — scenic vorbind — a fost spectacolul *Saxist !*, avîndu-l ca protagonist pe Daniel Kientzy; acest recital-spectacol a deschis, de fapt, Festivalul de pe Coasta de Azur. Parcurgînd un șir de piese de B. Cavanna, Michel Decoust, Paul Mefano, Vaggione și alții, cunoscutul saxofonist a evoluat conform regiei lui Daniel Martin și în ambianța creată de eclerajul lui Gérald Marlikow, ambianță ce venea să accentueze sugestia abstractă a sunetului, fără a aduce balastul unei fabule suprapuse. Ca variantă a teatrului instrumental, spectacolul a revelat noi sensuri ale libertății și individualizării performanței. În ceea ce privește muzica, alături de pagini interesante au existat și pasaje unde s-a manifestat o largheță exagerată față de „gustul public" postulat într-o formă care de fapt minimalizează atît actul creator cît și auditorii (aceasta începe să fie tot mai des un semn al zilei, practicarea unei false „naturaleți": o uriașă comoditate, în fond, a creației și percepției, tinzînd spre facil și submediocritate). Dar dincolo de această carență privind strict design-ul componistic, interpretarea lui Daniel Kientzy a fost o nouă dovadă a meșteșugului său tinzînd spre perfecțiune, un nou prilej de afirmare a profesionalității sale, a diversității expresive, a adecvării la multiple registre stilistice. De o bine cunoscută inventivitate ca saxofonist, inovator chiar în privința construcției instrumentelor sale, interpretul se declară pe deplin mulțumit de ideea participării la un joc scenic prin care simte că mesajul său interpretativ se transmite pe un fond mai bogat al percepției.

Scanned with OKEN Scanner

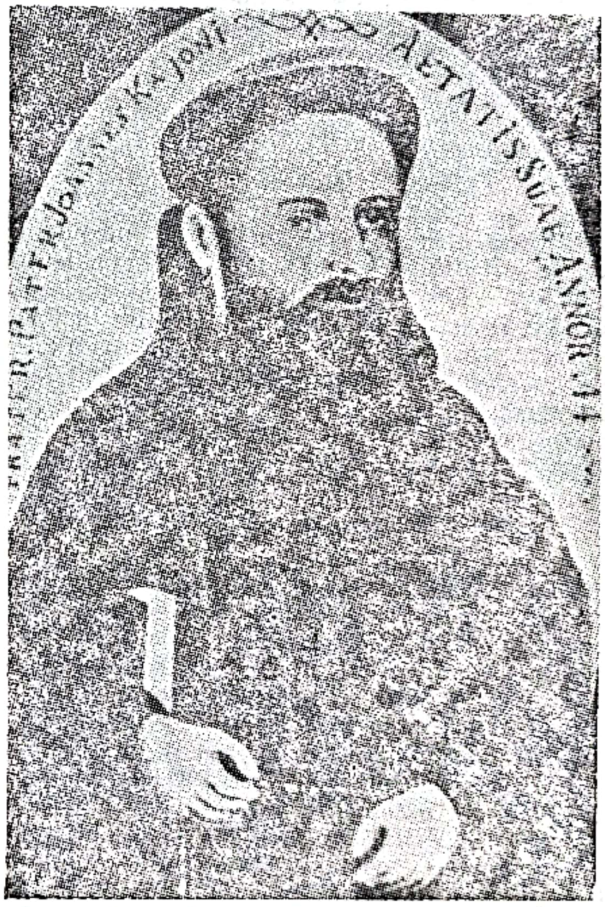
NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

IOAN CĂIANU

Dr. Vasile TOMESCU

Vivante expression de la spiritualité roumaine, attestant par des moyens spécifiques la continuité du peuple sur le territoire ancestral, la civilisation musicale de Roumanie représente une synthèse originale de la contribution d'innombrables générations de rhapsodes, créateurs, artistes et théoriciens de marque, au long d'une évolution historique assurant l'unité dans la diversité ainsi qu'un permanent renouveau puisé à la sève d'un mélos natif plurimillénaire. Avec de pareilles bases, la culture musicale roumaine de l'entre-deux-guerres mondiales et notamment celle qui fleurit actuellement, en ces années de l'ordre socialiste, met en lumière le riche trésor du folklore transmis par voie orale ou des notations d'époque — ainsi que des œuvres de musiciens dont l'activité s'est déroulée en divers centres du territoire de la patrie. Cette culture s'affirme donc comme le résultat d'un liant fécond entre la tradition et l'innovation, comme un approfondissement et, à la fois, un incessant enrichissement des conquêtes accumulées au niveau de la spiritualité nationale étroitement conjugué à celui de la musique universelle. Néanmoins, si — dans l'entre-deux-guerres — l'expérience créative de Georges Enesco et des musiciens qui l'ont suivi s'animait seulement au contact immédiat des impérissables valeurs du folklore, d'une part, et des compositeurs du XIX^{e} siècle d'autre part, aujourd'hui, à l'époque socialiste, la tradition est enfin mise en valeur en ses véritables dimensions, envisagées et exploitées sur une durée qui compte des siècles.

Depuis quelques années en effet a lieu un processus d'actualisation du legs musical procédant de plusieurs siècles ; se trouve aujourd'hui en plein déploiement un processus qui se manifeste sous de multiples formes : mise au jour, restauration, impression des documents musicaux existants, programmation dans la vie de concert et spectacle, enregistrement sur disque et diffusion par mass-media des valeurs musicales authentiques, étude, recherche et vulgarisation sur la plus large échelle d'un *corpus* de manuscrits



NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

IOAN CĂIANU

Dr. Vasile TOMESCU

Vivante expression de la spiritualité roumaine, attestant par des moyens spécifiques la continuité du peuple sur le territoire ancestral, la civilisation musicale de Roumanie représente une synthèse originale de la contribution d'innombrables générations de rhapsodes, créateurs, artistes et théoriciens de marque, au long d'une évolution historique assurant l'unité dans la diversité ainsi qu'un permanent renouveau puisé à la sève d'un mélos natif plurimillénaire. Avec de pareilles bases, la culture musicale roumaine de l'entre-deux-guerres mondiales et notamment celle qui fleurit actuellement, en ces années de l'ordre socialiste, met en lumière le riche trésor du folklore transmis par voie orale ou des notations d'époque ainsi que des œuvres de musiciens dont l'activité s'est déroulée en divers centres du territoire de la patrie. Cette culture s'affirme donc comme le résultat d'un liant fécond entre la tradition et l'innovation, comme un approfondissement et, à la fois, un incessant enrichissement des conquêtes accumulées au niveau de la spiritualité nationale étroitement conjugué à celui de la musique universelle. Néanmoins, si — dans l'entre-deux-guerres — l'expérience créative de Georges Enesco et des musiciens qui l'ont suivi s'animait seulement au contact immédiat des impérissables valeurs du folklore, d'une part, et des compositeurs du XIX^{e} siècle d'autre part, aujourd'hui, à l'époque socialiste, la tradition est enfin mise en valeur en ses véritables dimensions, envisagées et exploitées sur une durée qui compte des siècles.

Depuis quelques années en effet a lieu un processus d'actualisation du legs musical procédant de plusieurs siècles ; se trouve aujourd'hui en plein déploiement un processus qui se manifeste sous de multiples formes : mise au jour, restauration, impression des documents musicaux existants, programmation dans la vie de concert et spectacle, enregistrement sur disque et diffusion par mass-media des valeurs musicales authentiques, étude, recherche et vulgarisation sur la plus large échelle d'un *corpus* de manuscrits

et ouvrages imprimés ayant survécu aux vicissitudes de l'histoire. Aujourd'hui l'œuvre intégrale d'Enesco, l'œuvre de musiciens des XIX^e^ et XX^e^ siècles ainsi que des ouvrages datant d'époques plus anciennes, mais procédant tous de la spiritualité roumaine, bénéficient d'une mise en valeur semblable. Le jour est aujourd'hui jeté sur le fonds de documents historiographiques, iconographiques et épigraphiques attestant l'affirmation d'une culture musicale sur le territoire du pays au temps de l'antiquité daco-romaine et hellénistique, puis la contribution de musiciens autochtones au domaine de la musique byzantine et du chant grégorien au Moyen Age, de la Renaissance et du Baroque. Par la publication et l'enregistrement sur disque de recueils de mélodies byzantines tenant de la spiritualité roumaine et par les études de spécialistes roumains et étrangers (parmi ces derniers, notamment A. E. Pennington et D. Conomos), la paternité roumaine de pareils monuments de la culture est aujourd'hui notoire et incontestable ; il s'agit des chants créés par l'„Ecole de Putna" au temps d'Etienne le Grand, prince de Moldavie, des chants issus de l'école fleurissant au temps du prince de Valachie, Constantin Brâncoveanu, sans omettre de mentionner la découverte de manuscrits millénaires comme l'est celui qui se trouve à la Bibliothèque Centrale Universitaire „Mihai Eminescu" de Jassy (ms. 160/IV-34). Sous la forme d'éditions et d'enregistrements sur disque, il existe aujourd'hui une Collection Nationale de Folklore. Les œuvres complètes de quelques érudits roumains de jadis ont été mises à jour dans le sens qu'on leur a intégré des ouvrages des mêmes auteurs portant spécialement sur la musique : c'est le cas du „Livre de la science musicale" de Démètre Cantemir — traduit et publié. Des éditions scientifiques enfin ont été réalisées pour des ouvrages de T. T. Burada, George Breazul, Constantin Brăiloiu, Ioan D. Petrescu.

Dans le contexte de cet effort d'actualisation du patrimoine musical national, on vient de redécouvrir et de restaurer un nombre de manuscrits et pièces imprimées du *fonds Ioan Căianu,* humaniste aux larges vues dont cette année, le 25 avril notamment, a été commémoré le tricentenaire de la mort. Né à Leghea (dans le département de Cluj — Transylvanie), en 1629, de nationalité valaque (de „natione Valachus" spécifie un acte du 17 septembre 1648), attesté comme „musicien roumain transylvain" („concinator Valachus Transilvanus"), Ioan Căianu fut actif en Transylvanie et Moldavie comme organiste, facteur d'orgues, compositeur, pédagogue, typographe, fondateur de l'imprimerie de Şumuleu-Ciuc ; il fut le détenteur de hauts titres dans la sphère culturelle de son temps, un grand précurseur de la culture musicale roumaine, l'auteur d'une chronique en vers évoquant les règnes de Vasile Lupu et Matei Basarab, l'auteur d'anthologies musicales d'une valeur exceptionnelle puisqu'elles nous font connaître des airs de danse et des chansons circulant sur tout le territoire roumain à son époque, ce qui atteste de frappante manière l'unité de la vie spirituelle nationale, en rien amoindrie par la domination étrangère qui gouvernait alors la Transylvanie. Au fil des années, de nombreuses études et même des ouvrages entiers, publiés en Roumanie, ont souligné par des arguments péremptoires le profond attachement du musicien Ioan Căianu à la culture de la nationalité dont il était ressortissant et au progrès de laquelle il a consacré toute son activité. Rappelons donc ici, de l'entre-deux-guerres, des articles et études comme *Le premier musicien roumain* (1934, auteur : E. C. Grigoraş), *Ioan Căianu* (1936, auteur : George Simonis), *Ioan Căianul Valahul* (1937, auteur : Victoria Dragoş-Ursu), *Un compositeur roumain transylvain du XVII^e^ siècle : Ioan Caioni* (1941, auteur : Marţian Negrea). Après la seconde guerre mondiale, dès les premiers temps de l'ordre socialiste, de nouveaux ouvrages sont consacrés à la personnalité et l'œuvre de Ioan Căianu, entre autres : *Îndemnul lui Ioan Caioni* („L'exemple de Ioan Caioni") par Sigismund Toduţă (1958) ; *Codex Caioni şi unele probleme de istoria muzicii româneşti* (Le „Codex Caioni" et certains aspects de l'histoire de la musique roumaine) par Romeo Ghircoiaşiu (1958), *Ioan Căianu* par Vasile Mocanu (1973). Les grands ouvrages de référence lui consacrent des articles : *Istoria României* („L'Histoire de Roumanie") — 1964 ; *Dicţionar Enciclopedic Român* („Dictionnaire Encyclopédique Roumain) — 1962 ; *Mic Dicţionar Enciclopedic* („Petit Dictionnaire Encyclopédique" — 1972 ; *Muzicieni români — Lexicon* („Musiciens roumains — Dictionnaire") par Viorel Cosma — 1970 ; *Hronicul Muzicii Româneşti* („Chronique de la Musique Roumaine") par Octavian L. Cosma — 1973 etc. Ces ouvrages, ainsi que les mentions les concernant, comprises dans les écrits publiés à l'étranger mais pareillement fondés sur la connaissance et le respect de la vérité historique, associés à une recherche objective des œuvres de Ioan Căianu récemment redécouvertes, attestent avec force les sens de son activité culturelle et font ressortir la sève qui les a nourris : la terre natale et la spiritualité roumaine. Des compositeurs contemporains, à la suite des créateurs et des musicologues évoqués ci-avant, ont à leur tour célébré la mémoire de Ioan Căianu ; parmi ceux-ci, Doru Popovici, Vlad Ulpiu et Ludovic Baci signent des créations musicales en puisant à l'anthologie qu'il a rédigée des mélodies qui, harmonisées et orchestrées, sont entrées dans le répertoire des orchestres actuels.

Scanned with OKEN Scanner

Le *Codex Caioni* (c'est-à-dire le manuscrit de l'anthologie citée) représente une collection de 211 pièces notées d'après le principe de la tablature d'orgue ; il comprend 213 ff in 4° du format 16 × 20 cm. Ce manuscrit a été commencé par Matei, un Roumain natif de Seredeiu (dép. de Sălaj — Transylvanie) et par Valentin Tasnadi ; il a été continué et mené à bout par Ioan Căianu qui y a transcrit la plupart des pièces, leur ajoutant des compositions originales. L'anthologie a été réalisée à Cluj-Mănăștur et à Alba Iulia de 1634 à 1671. D'une importance primordiale en sont les notions propres. L'anthologie a été réalisée à elles, le *Codex Caioni* est un témoignage éloquent de la continuité hstorique et de l'unité culturelle qu'atteste le folklore musical créé et perpétué par les Roumains sur les lieux mêmes de leur terroir ancestral. Car on trouve en effet en ce manuscrit des mélodies que Ioan Căianu a pu noter en Transylvanie aussi bien qu'en Moldavie, ce qui confirme hautement l'unité du folklore roumain ; ces airs, ayant jusqu'à ce jour une large diffusion sur tout le territoire de la Roumanie, ils témoignent aussi de la continuité et perpétuation dont nous venons de parler. Parmi ces notations se distingue, entre autres, la „Chanson de la Voivodesse Lupu" — exemplaire du genre de la ballade historique ; d'autres motifs mélodiques s'y reconnaissent („Banul Mărăcine", „Călușarii"), ainsi que des airs de danses propres à la zone ethnofolklorique du Someș.

Le tout ensemble constitue un véritable *corpus* de mélodies populaires circulant en tout lieu sur le territoire du pays. Mais, le *Codex Caioni* comprend aussi des mélodies hongroises et slovaques, ces dernières ayant été probablement notées par Căianu au temps de ses études à Trnava près de Bratislava. Il recèle également, en version d'orgue, notées sous forme de tablature, des pièces polyphoniques vocales d'une remarquable complexité technique et art du chant, créées par des compositeurs renommés de l'école italienne (J. d'a Todi, L. Viadana, A. Banchieri, G. Valentini, A. Grandi, G. Finetti, G. Roveta, G. Casati, O. Tarditi), allemande (H. Schütz, J. Stadlmeyer), slovaque (J. Spielenberg) et slovène (J. Gallus). S'y ajoutent de nombreuses compositions de Ioan Căianu lui-même, confirmant de la sorte la force créatrice de ce musicien roumain, prestigieux précurseur d'il y a plus de deux siècles de la culture musicale du pays.

Dans ce contexte, la musicologie contemporaine de Roumanie a le devoir d'établir une édition scientifique du *Codex Caioni*, de même que des autres manuscrits que l'on conserve, et de recommander les meilleures pièces qui s'y trouvent, en vue d'être présentées en concert et enregistrées sur disque. Ce faisant, le fonds d'or de la musique affirmée sur le territoire de la patrie, en tout temps et lieux, se verra enrichie de nouvelles et inestimables valeurs.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN ROMAŞCANU
PORTRAIT

Anca Romeci

Soixante ans et une seule grande passion — la MUSIQUE. C'est ainsi que, par ces quelques mots, pourrais-je rendre l'essentiel de toute une vie d'artiste, l'essentiel d'une existence dévouée à l'activité qui fut aussi, heureusement pour lui, sa seule et vraie passion !

Toutefois, je commencerai par où l'on commence généralement ne fût-ce que l'ébauche d'un portrait : Constantin Romaşcanu est né à Hinceşti-Lăpuşna, dans une famille où les parents aimaient la musique et firent en sorte que l'enfant commençâ à six ans déjà des études de musique à la maison. Plus tard, au temps du lycée (à Jassy, en la prestigieuse institution du Lycée Internat „C. Negruzzi"), il a connu ses premières joies de chef d'orchestre, du chœur et de la fanfare de l'école. Pour ses études universitaires, il s'est laissé attirer de plein gré, jusqu'à un moment donné, par deux vocations : les sciences physiques-mathématiques et la musique. Finalement il opta pour celle-ci, après 1948 (l'année de la réforme de l'enseignement), notamment pour les cours et conférences de la section de Pédagogie musicale et Direction chorale au Conservatoire de Bucarest. C'est là qu'il a été l'élève de Ioan D. Chirescu, Ion Dumitrescu, Nicolae Buicliu, Dumitru D. Botez, Ioan D. Vicol. et, sans doute, Mihail Jora auprès duquel le jeune étudiant se spécialisa supplémentairement en particulier. Il fréquenta donc régulièrement les cours d'harmonie, contrepoint, compositions, théorie et direction d'orchestre.

Ses premières compositions datent de sa jeunesse. A la même période s'ajoutent au chapitre — ouvert auparavant — de la direction chorale toute une suite de spectacles brillants, très courus par le public, ainsi que des concerts à cappella, probablement nombreux (si quelqu'un se fût donné la peine de les compter !), se déroulant à la vitesse de l'éclair sur les scènes bucarestoises et de la province, avec des ensembles choraux du Conservatoire ou d'amateurs.

Une fois son diplôme obtenu, il est nommé (en vertu de sa réussite au concours d'admission au poste) chef de l'Ensemble de Chansons et Danses de la Ville de Bucarest (1953), qualité qu'il remplira jusqu'en 1958 en contribuant pleinement à la préparation et présentation des spectacles ainsi qu'au travail „de laboratoire" faisant œuvre d'orfèvre en ciselant l'ensemble afin que l'interprétation réponde aux exigences de nuance du répertoire. Ces voix, ainsi façonnées, vont entoner tour à tour la IX^e^ de Beethoven, l'Oratorio *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, la *Cavalleria rusticana* de Mascagni, *Paillasse* de Leoncavallo, le *Trouvère*, *Bal masqué* et *Otello* de Verdi etc.

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN ROMAŞCANU
PORTRAIT

Anca Romeci

Soixante ans et une seule grande passion — la MUSIQUE. C'est ainsi que, par ces quelques mots, pourrais-je rendre l'essentiel de toute une vie d'artiste, l'essentiel d'une existence dévouée à l'activité qui fut aussi, heureusement pour lui, sa seule et vraie passion !

Toutefois, je commencerai par où l'on commence généralement ne fût-ce que l'ébauche d'un portrait : Constantin Romaşcanu est né à Hincești-Lăpușna, dans une famille où les parents aimaient la musique et firent en sorte que l'enfant commençâ à six ans déjà des études de musique à la maison. Plus tard, au temps du lycée (à Jassy, en la prestigieuse institution du Lycée Internat „C. Negruzzi"), il a connu ses premières joies de chef d'orchestre, du chœur et de la fanfare de l'école. Pour ses études universitaires, il s'est laissé attirer de plein gré, jusqu'à un moment donné, par deux vocations : les sciences physiques-mathématiques et la musique. Finalement il opta pour celle-ci, après 1948 (l'année de la réforme de l'enseignement), notamment pour les cours et conférences de la section de Pédagogie musicale et Direction chorale au Conservatoire de Bucarest. C'est là qu'il a été l'élève de Ioan D. Chirescu, Ion Dumitrescu, Nicolae Buicliu, Dumitru D. Botez, Ioan D. Vicol. et, sans doute, Mihail Jora auprès duquel le jeune étudiant se spécialisa supplémentairement en particulier. Il fréquenta donc régulièrement les cours d'harmonie, contrepoint, compositions, théorie et direction d'orchestre.

Ses premières compositions datent de sa jeunesse. A la même période s'ajoutent au chapitre — ouvert auparavant — de la direction chorale toute une suite de spectacles brillants, très courus par le public, ainsi que des concerts à cappella, probablement nombreux (si quelqu'un se fût donné la peine de les compter !), se déroulant à la vitesse de l'éclair sur les scènes bucarestoises et de la province, avec des ensembles choraux du Conservatoire ou d'amateurs.

Une fois son diplôme obtenu, il est nommé (en vertu de sa réussite au concours d'admission au poste) chef de l'Ensemble de Chansons et Danses de la Ville de Bucarest (1953), qualité qu'il remplira jusqu'en 1958 en contribuant pleinement à la préparation et présentation des spectacles ainsi qu'au travail „de laboratoire" faisant œuvre d'orfèvre en ciselant l'ensemble afin que l'interprétation réponde aux exigences de nuance du répertoire. Ces voix, ainsi façonnées, vont entoner tour à tour la IX^e de Beethoven, l'Oratorio *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, la *Cavalleria rusticana* de Mascagni, *Paillasse* de Leoncavallo, le *Trouvère*, *Bal masqué* et *Otello* de Verdi etc.

Scanned with OKEN Scanner

Comme enseignant à la Chaire d'ensemble choral du Lycée bucarestois de Musique no. 1 (1957—1962) il se partageait entre ses cours et les déjà traditionnelles productions de fin d'année (prologue des vacances), généreusement accueillies sous la coupole de la Petite Salle du Palais, à la Philharmonie „George Enescu" et à la Salle Radio-Télévision ; nombre des bandes de magnétophone imprimées à ces occasions passaient ensuite sur le poste aux émissions usuelles, de même que c'est encore lui qui présentait d'habitude, en cycles d'émissions-radio, des modèles d'interprétation chorale dédiés aux formations scolaires et d'amateurs, ces cycles portant le nom générique : *Să învățăm un cintec* („Apprenons une chanson").

Quant à son activité didactique au Conservatoire de Bucarest — celui-là même où il avait été étudiant —, il l'entama en 1962 comme assistant, puis, montant un à un les échelons, il accèda au poste de maitre de conférences ; il s'y fit remarquer par son effort d'enseigner l'art de la direction chorale en insistant sur la nécessité d'acquérir l'expressivité la plus suggestive, y compris celle du geste, et en introduisant dans les répertoires proposés à l'études les chefs-d'œuvre les plus „polychromes" comme thèmes et styles de la littérature chorale universelle et roumaine. Il ajoute à son zèle purement pédagogique un travail de masse, poursuivi infatigablement baguette en main devant des ensembles de tous les coins du pays, donnant des cours préparatoires d'été, se déplaçant partout pour participer à des juris en tant que spécialiste, ne se refusant à aucune démonstration de son propre art pour améliorer celui d'autres maîtres de chœur moins expérimentés, organisant les premières auditions de musique roumaine à l'Union des Compositeurs, réalisant ces mémorables concerts choraux, symphoniques et vocaux-symphoniques où 200 voix réunies sur la scène impressionnaient les auditeurs par un éventail vocal nuancé et déployé à la fois.

Mais il est temps d'arriver au compositeur. S'il est possible que toutes les facettes d'une grande passion se rencontrent en un seul point — la musique pour chœur —, alors assurément Constantin Romaşcanu en est le meilleur exemple, modèle vivant d'amour et de zèle au service de cet art. Dans le domaine de la composition, il nous semble que c'est le folklore qui constitue son „ars poetica", par son caractère spècifique, son génie mélodique auquel Constantin Romaşcanu adhère de tout son être intuitivement. Aussi, les tournures de ses mélodies teintées de nuances modales, partent toujours tantôt des échelles primaires (dans les chants pour enfants), tantôt d'échelles à 9 et 10 sons aux degrés mobiles (dans ces ouvrages plus amples). Mais le penchant le plus évident du compositeur reste celui du rythme. Le fait est que le thème populaire se trouve, avec Constantin Romaşcanu, des traitements compositionnels de facture supérieure. Sans oublier de rappeler la sensibilité, l'assurance professionelle, l'esprit plein d'élan de ses créations.

Quel fut donc le commencement de sa création chorale ? Ce fut *Mamă, tu m-ai legănat*, pour mezzo-soprano, chœur de voix de femme et piano, sur des vers de Constantin Salcia. Exemple emouvant par le doux bercement des deux accords figurés par le soprano et les altistes, accompagnées du piano, au-dessus duquel monte paisiblement le thème solistique, *Andante mosso molto espressivo*, sur un dessin mélodique simple, en mi éolien.

Vers la même époque prenait naissance la polyphonie de *Codrule cu frunza lată* — modèle d'arrangement sur des vers folkloriques appliqués à un thème musical original. La facture nous rappelle l'assimilation du style folklorique dans les trois sections (répétition des strophes en écho aux quatre voix, configuration enchevêtrée des motifs en mesures de 5/8). Ce qui impose la première des sections, elle aussi en mi éolien, c'est-à-dire la formule de l'exposition mélodique, comme sujet-réponse à la quinte parfaite ascendante, reste lettre d'évangile aussi pour l'„a tempo doloroso" suivant où le fa bécarre suggère une tendance au phrygien, tout en maintenant des quartes justes parallèles presque tragiques sur lesquelles sopranos, altistes, basses et ténors se situent tour à tour en rendant fidèlement l'effusion dramatique du texte ; le finale, *Allegretto giocoso*, ramène la sérénité du rhapsode anonyme populaire, seul l'accompagnement du thème glissant impondérablement sur de nostalgiques degrés chromatiques, jusqu'à ce que la cadence picardienne (en ionien sur mi) vienne apporter d'autres éclats.

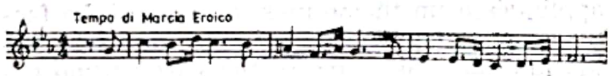
L'année 1967 est marquée par l'apparition de la première œuvre concertante avec accompagnement dans le genre de la toccatta : *Dor și iară dor* : une partition extrêmement vigoureuse et trépidante. Thèmes et vers — de nouveau de souche populaire — s'entremêlent en cascades avec des dialogues entre les voix, des effets d'écho, des rythmes, ces derniers ayant un rôle principal. Les appoggiatures, qui s'insinuent à la basse dès les mesures introductives, deviennent ensuite des éléments d'accompagnement — donc d'arrière-plan —, sur lesquels se profilent les valeurs menues, sautillantes du thème du soprano, atteignant les tonalités de la tonique (Sol majeur) et de la sous-dominante (Do majeur).

Un épisode lyrique médian, un „B" (Si bémol majeur) s'installe en *Adagio con espressione* rompant le collier de perles par un thème exposé en variation rythmique par la

Scanned with OKEN Scanner

soliste ; cela crée des balancements de triolets et autant d'instants de nostalgie accompagnés de longues pédales aux autres voix. Mais le „A" revient rapportant en gros plan la joie frémissante et confère des dimensions nouvelles au *Largo fortissimo* de la coda.

L'ouvrage suivant *Cîntec drag muncitoresc* (1973) : un chœur dont le noyau relève du modalisme folklorique, avec accompagnement d'octaves au piano et cadence du genre marche ouvrière — ce *Tempo di Marcia* qui sera repris neuf ans après en *Tempo di Marcia Eroico* dans *Ai muncii eroi.*



Les prix s'amènent vertigineusement : en 1974 par exemple, rien qu'en une seule année par conséquent, il est lauréat du Concours organisé par le Ministère de la Défense Nationale sous le titre générique „Te apăr și te cînt, patria mea", Premier Prix pour sa composition *Am jurat cu mîna pe drapel,* puis Prix de l'Union des Compositeurs pour *Munca noastră-i o comoară* (vers de C. Salcia), une œuvre traversée de rythmes fougueux, aux mesures alternatives descendant du plus pur chant folklorique :

Même rythmique „de feu" dans la partition *Mîndră clasă muncitoare* (1976) sur des vers de Stelian Filip ; *l'Allegro assai* aux mesures composées avec aisance (9 = 4+3+2), aux basses qui marquent l'inédit de la phrase ancrée dans le filon du folklore.

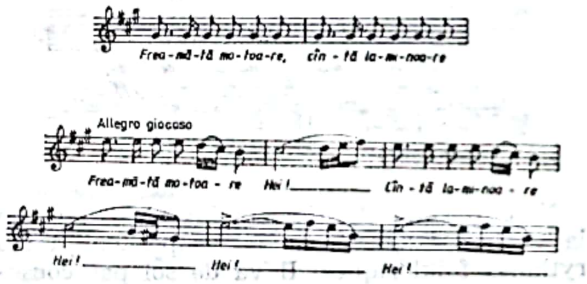
1978 : *In steagul tău foșnesc milenii* (vers : Nicolae Dumbravă) œuvre lumineuse pour chœur et orchestre (l'orch. RTV), les soli étant Cornel Fînățeanu et Pompei Hărășteanu.

1979 : *Cîntă-n inimi România,* composition chorale remportant de doubles lauriers : ceux du Concours international de Tours et ceux du Prix de l'Union des Compositeurs pour l'année respective. Créée sur les vers de Eugen Frunză, l'œuvre se caractérise par le scintillement, les effets rehaussés des silences qui suivent, le jet des répliques entre les groupes de voix féminines et les voix masculines, à la manière *leggierissimo staccato,* avec une parfaite aisance, séduisante dès le début. *Presto, diminuendo poco a poco* le long de quatre mesures, les syncopes des altistes préparent un devenir *perpetuum mobile ;* la suite est constituée de réguliers „coups de pendule" battant l'heure infatigablement : ce sont des croches qui relient trois par trois les mesures, les accents revenant à la dernière ; trois motifs naissent ainsi qui s'enchaînet l'un l'autre : a) le premier, descendant en sextes aux sopranos et ténors, oscille presqu'imperceptiblement entre un ré mineur harmonique et mélodique (de dièze et de bécarre) qui, à tour de rôle, devient prépondérant ; b) le second formé de successions de syncopes, exposé aussi par des sextes aux sopranos et ténors (le rythme semble emprunté à l'introduction) ; c) le troisième, en fait une marche en sens contraire des voix extrêmes manifestant une nette orientation vers le Do majeur (par l'éloignement du Si bémol). Cela réalise un véritable jeu gradué des intensités, tantôt modulées légèrement, tantôt grossies, les syncopes étant reprises par séquences (ré mineur — Fa majeur), tout le motif mélodique c) étant „promené" par Fa majeur et Do majeur. Et même la reprise *ad-litteram* de „A" (a, b, c) se vête d'un nouveau coloris en dépassant les limites du fa mineur pour se jeter finalement dans les eaux d'un Mi bémol majeur. Ces jeux en séquences, des jeux pleins de risque, continuent sous l'incitation d'un motif passager (d) suggérant une exhortation à la danse (in forte) exprimée par l'éclat d'un „saut" spectaculaire dans les tonalités du La bémol majeur — la mineur ; une coupure, puis la réédition de l'introduction mais sous une autre forme : en Ré majeur cette fois, préparant ainsi le *Vivace giocoso* (A) dont les formules rythmiques se pressent sans arrêt. Tout un tourbillon emporte les voix : il les divise en obtenant des sons irrisés, presque transparents, les doubles croches finissant par triompher. Après que les rafales deviennent si fortes que les paroles ne se distinguent plus, sauf un „diridam" ardent, les choses peu à peu se calment, un rythme syncopé prélude (*Tempo primo* sol mineur — Si bémol majeur) au retour d'un „A" *Presto con fuoco* intensifié par des claques de mains, puis la Coda en force, accelerando, souligne l'importante reprise symbolique du thème en Fa majeur sur lequel

Scanned with OKEN Scanner

d'ailleurs se situe la cadence, mais sans renoncer au piment des doubles croches („diridam"!) exposées précédemment :

Voici donc comment un motif, une cellule rudimentaire motrice, chargées d'énergies débordantes, peut propulser dès le départ une composition tout entière, en le fouettant sans trêve par sa propre course fiévreuse. Un modèle semblable est à retrouver d'autres dimensions dans le chœur à cappella *Ţara mea se-nalţă-n frumuseţe :* en un mixo-lydien au IV^{e} degré haussé, le rythme pointillé, sans se lasser, s'agite capricieusement en entretenant la fougue au-dessous du thème cantabile du soprano, thème également déduit de sa vibration, toute pareille au fond à celle des vers :



On se trouve donc en plein territoire d'élaboration, en pleine sphère de dessins mélodiques amplifiés, fondés sur des piliers de résistance formés de petits motifs-clé d'inspiration folklorique ; c'est de cette même terre si féconde qu'ont fleuri les deux pièces distinguées, deux années de suite, du Grand Prix Ganador-Cité Ibagué — Colombie.

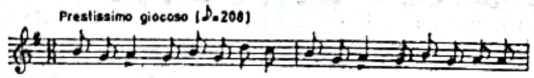
La première, intitulée *Sîrba din cîmpie (Ronda del llanol)*, porte l'emblème de la grande plaine du Baragan et des fils de ce terroir. C'est de ce dernier que la composition prend sa force ces vieux chœurs magiastralement exprimés l'exposition étant tissée d'harmonies en éolien (sol mineur), *pianissimo*. Les mots n'existent pas, rien que de douces sonorités, calmes et atemporelles, telle une journée ensoleillée planant sur les champs ; seules quelques notes lentement apparaissent une à une et changent les accords — *Largo appassionato*.

Puis intervient un changement de coloris, des nuances fortes, vivantes, tonifiantes, celles d'une danse passionnée. D'abord des sons *pianissimo* imitant la *cobza* (croches à la partie des altistes) ; les basses et les ténors tiennent une longue pédale, tandis que les sopranos engagent une mélodie délicate (en noires), répétée ensuite en ionien (Si bémol). A l'arrière-plan, monte légèrement la pédale en pas de noires, puis les quintes de celles-là, accentuées en parallèle, dessinent un mixolydien, instaurant un bimodalisme par superposition. Le motif second (b) appelle à la danse par une invocation pleine de nerf à quatre voix, les deux premières mesures étant accentuées vigoureusement en sempre forte, tandis que le motif (c) continue le trajet vers le registre aigu („Faisons au soleil une couronne de notre ronde..."), avec de brèves imitations du soprano au ténor et une mobilité du troisième degré de l'éolien (si bécarre te si bémol successifs). La reprise du thème d'a capo suggère la danse qui entraîne tout le monde en une énorme ronde. Les changements se font sentir dans la zone des ténors et des basses accompagnateurs par une mobilité plus grande qu'ils acquièrent divisés, comme s'ils venaient à tour de rôle répondre à l'appel de la danse, du mouvement. On déchiffre même un contre thème chez les ténors, alors que les altistes figurent un troisième thème. Un premier point culminant ramène le motif b) en forte, sempre fortissimo, atteignant au soprano le sol d'en-haut, pour que le (c) présente le contrethème au ténor par imitation à distance de trois mesures face au soprano, et module cette fois dans le moule de l'ionien Sol, c'est-à-dire là-même où le thème renaît avec encore plus d'éclat (mezzo forte), où de l'élément lancé vers l'aigu du motif c) seront nés des dialogues entre voix dans le genre d'une polyphonie frénétique (forte) avec des expositions de trois mesures, chacune, homologant la manière du sujet (basses-altistes) et du répons à la quinte supérieure (ténors et sopranos). La tourbillon de la danse grandit, preuve en sont les quintes parallèles qui s'épanouissent dans le mixolydien et le locrien à la fois, l'accelerando jusqu'à la fin... Une nouvelle euphorie finale (mixolydien avec le IV degré modifié) constitue un crescendo tumultueux, une brillante cadence avec des modifications de coloris allant du pianissimo possible au fortissimo possible sur le parcours d'une seule mesure :

On découvre l'assurance du métier dans le deuxième ouvrage distingué du Prix Ganador également : *Mîndre fete ţesătoare-Lindas teje-*

Scanned with OKEN Scanner

doras pour cœur de voix de femmes à trois voix. Le rythme binaire d'auparavant est ici remplacé par une conception magistrale des registres du point du vue rythmique et métrique. Les mesures alternent 4/4, 9/8 (2+3+2+2) etc., avec des artifices d'accents qui tombent tout d'un coup dans les gerbes d'un mouvement plein de fantaisie s'élevant sur la quadrature intacte de la phrase, parmi des cadences du type de l'introductive à point d'orgue. Un *Prestissimo giocoso* s'amène lentement, progressivement (rallentando) au long de 3 mesures introductives portant les trois voix en isochromie hétérophonique, fortissimo, à un dorien sur mi, pour que la première section (A) amène elle un séduisant jeu de mesures polychromes, avec des accents inédits, une hausse graduée sur trois niveaux dans la disposition des sonorités (piano — mezzo forte — forte) et bien entendu le thème, le motif (a) présenté d'abord comme une interrogation posée par la première voix dans un climat mixolydien sur sol (en évitant le fa dièze afin de créer l'ambiance modale spécifique !), puis sous forme de réponse à la quarte inférieure avec un léger renversement du début de la mélodie à la troisième voix, tandis que les autres voix répètent tout le temps une quarte vide (la-ré) ; finalement au troisième niveau la même voix d'en haut, l'harmonisation se produisant par une pédale constante sur sol répétée rythmiquement, une circulation mélodique plus étrange de la voix de milieu suggérant un mélange de mixolydien et de lydien ; le motif (b) alterne des mesures de 4/4 avec des mesures de 2/4 et déploie sa substance de la même manière : interrogation-réponse à la quarte inférieure, la nouveauté consiste dans l'écho (forte — piano) sur des tronçons de deux mesures, l'accentuation expressive hors du commun de l'incipit en tempi de 2 et 4, dans l'accompagnement monotone de croches saccadées de la part des autres voix. Pour d'autres quatre mesures, la formule de l'introduction reparaît mais pour se déplacer vers un (B), section seconde, exclusivement faite de mesures à 7/8 (2+3+2), avec une vague subite d'ionien. Mais l'allure vive continue, suggérant les mains adroites des tisserandes. Puis c'est le tour du C, des arcs de noires sur un lydien ébauché sur fa et déplacé ensuite un degré plus haut sur le sol — piu forte —. Les lumières semblent s'éteindre, s'estomper quelque peu ; apparaît par contraste le (D) : ce motif est en effet le seul élément contrastant face au tout que l'on distinguait jusqu'ici (dans ces conditions, le A, B et C ne seraient-ils pas conçus comme une seule macrostructure répétée après l'épuisement du (D) qui constitue justement le noyau poétique de la composition ?). Ce (D) est comme un îlot de rêve sur un océan mouvant, un continent submergé dès que les ouvrières se remettent au travail, quand la coda efface toute trace de nostalgie dans un découpage de quelques mesures de l'introduction qui ramènent l'œuvre dans le dorien sur Mi, lui aussi repris de l'introduction :



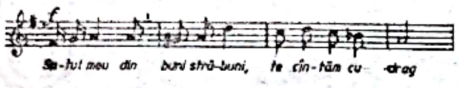
Datant de 1984, un émouvant poème pour chœur mixte, piano et orchestre : *Patrie de frumusețe* sur les vers de Nicolae Dumbravă, éveille l'attention par la recherche manifeste des flux et reflux des tempos et des architectures imposantes, gravement bâties. Trois exemples rendront mieux que nos paroles l'intérêt de ces structures :

Nous parlions tantôt, et plus d'une fois, de la virilité assignée par le compositeur à ses rythmes folkloriques. Il va de soi par conséquent que nous ne saurions nous acheminer vers la fin de notre esquisse de portrait sans donner un exemple de la souplesse avec laquelle Constantin Romașcanu se sert de la *doïna :* ici, le préambule à *Cîntă-mi Lie, Ciocîrlie* (vers Nicolae Dumbravă) :

Les formules de base du récitatif lyrique s'enchaînent symétriquement dans le dorien au IV degré mobile, relevant d'un moule évolué de la doïna valaque et maldave méridionale et le dessin mélodique avec des glissements en chute (de seconde augmentée) constitue un *Allegro giocoso* dont les vers rendent fidèlement la facture folklorique :

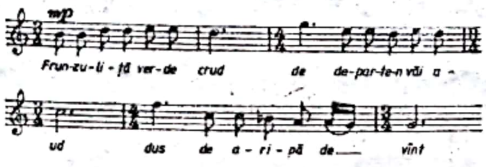
Scanned with OKEN Scanner

Si, dans l'introduction la mélodie revenait en totalité au soprano, les autres voix n'ayant qu'un rôle d'accompagnement discret, ici, dans *l'Allegro* le thème se promène partout, à chacune des parties chorales, dans un dorien sur mi au II^{e} degré mobile (fa dièze — fa naturel) et le refrain, un développement de l'unisson aux quatre voix, donne un nouvel élan à l'expression avec son majeur sur ré, avec sexte et septième mineure et IV^{e} degré mobile (le mode populaire heptacordique) :

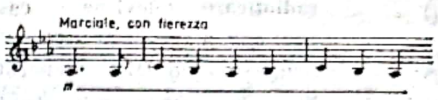


Nous arrivons enfin à *Rapsodii hunedorene.* C'est une œuvre de résistance, une œuvre faite d'ampleurs : poème pour solo de ténor, récitant et chœur mixte, sur les vers de Crişan Constantinescu. L'exemple illustre le solo de ténor en dorien sur mi, accompagné d'un travail compositionnel sur des notes longues de basses (motif des *Calfe şi zidari) :*

L'allure d'un conte se maintient aussi dans la troisième section de la chaîne rhapsodique *(Filă de poveste)* : marche des voix par croches isochroniques, changement de mesures $^{3}/_{4}$ — $^{4}/_{4}$ le thème se forme de 9 mesures en dépit de la quadrature et du mixolydien sur Sol, etc, :

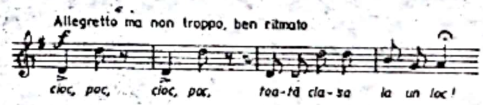


Le récitant entre à nouveau en scène dans *Chipuri de eroi* sur un accord majeur sur sol que le chœur ne cesse de maintenir. Les paroles déroulent la phrase poétique („le temps dépose ses cendres sur Sarmiségéthoussa...") tandis que les voix des hommes se mettent en mouvement, marche saccadée, un motif à *auftakt* pointé qui monte par séquences et qui sera exposé sous ses diverses variantes rythmiques dans les épisodes suivants : *Raposdii* (avec récitant aussi) et *Aripi calde :*



Le passage *Aripi calde,* annoncé antérieurement par 12 mesures tumultueuses, en un ionien sur si bémol faisant vibrer l'hymne au Parti Communiste Roumain („Parti, tu nous a donné des ailes chaudes..."), se poursuit par l'apparition d'un tableau gracieux, aux élégantes mesures 5/8 — 2/8 une oasis *(Andantino con moto)* au discours partagé entre les voix d'hommes et celles des femmes, dans un accompagnement de pédales, basses et ténors. En contraste, *l'Hymme au travail* (Allegro agilmente) amène un seul thème, éclatant, mais simple, répété dans le même esprit fruste, pour clore enfin brillamment ces *Rhapsodies de Hunedoara.*

Mais comment ne pas rappeler ici, avant de finir cet essai de portrait, de quelle magnifique manière les harmonies modales, les inflexions byzantines, les jeux de coloris si nombreux dans *Rapsodii hunedorene* n'ont-ils pas été réunis sous la magistrale baguette de Aurel Grigoraş au pupitre de la Chorale Radio ? Et comment ne pas mentionner que Constantin Romaşcanu est en même temps un excellent psychologue dans sa musique dédiée aux enfants : simplicité hautement cantabile (l'Allegretto de *Nu-s degeaba pionier*), tas d'unissons ou octaves dans le styles des noëls traditionnels entonnés par les tout petits dans les rues des villages, sous la neige, accompagnement pianistique toujours stimulant, toujours plein de verve et de mouvement *(Vis de aur tineresc),* rythmes suggestifs, imitatifs, mimétiques, qui font le charme de nombre de ses pièces *(Micul lor atelier* — pour deux vois et piano) :



De tout ce que venons de crayonner gauchement vu la personnalité du compositeur, se détache pourtant nettement, espèrons-le, la certitude que Constantin Romaşcanu ne conçoit pas de concessions : ni au bon-goût, ni au manque de sincérité, c'est-à-dire aux artifices, mais au contraire., que son œuvre repose seulement sur des motifs sonores reconnaissables, capables de survivre par eux-mêmes et d'offrir à l'avenir des partitions animées de la chaleur qu'ils émanent.

(En français par

Colette Ghimpeţeanu)

Scanned with OKEN Scanner

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

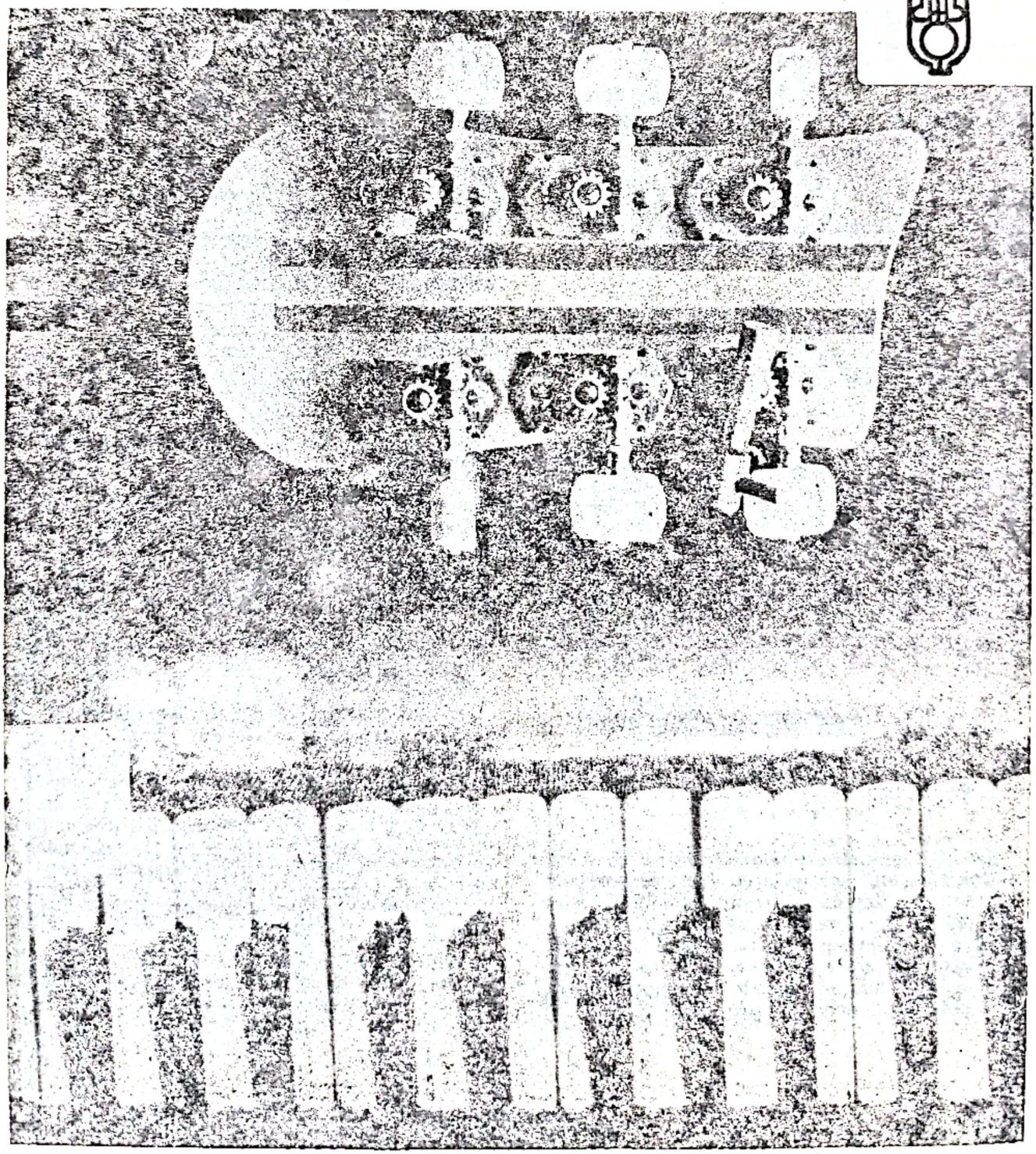
Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radioficare, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de diferite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pentru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magnetofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, cămine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.



Scanned with OKEN Scanner

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București
tel.: 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Partituri, cărți de muzicologie și de educație muzicală: muzică simfonică, de operă, operetă, de cameră, ușoară, de jazz, populară, metode pentru studiul instrumentelor

— Revista „Muzica".

— Discuri de muzică simfonică, de cameră, de operă, operetă, ușoară, de jazz, populară și piese de teatru.

— Casete imprimate cu muzică populară și ușoară.

— Instrumente de fanfară.

— Piane, viori, viole, violoncele, contrabași.

— Saxofoane, naiuri, taragoți, acordeoane cu 80 de basi, cobze, chitare electrice (bas și de armonie) precum și chitare clasice de diferite tipuri, tambale de concert, baterii de jazz.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA Nr. 7 48 p. București — IULIE 1987

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori: dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, FLORICA CIOCÎRLIE, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația — c. 1369

Lei 15

Scanned with OKEN Scanner